3 teoría y realidad

a. h. r.
parkinson

GEORG LUKACS

EL HOMBRE, SU OBRA, SUS IDEAS

GRIJALBO

COLECCIÓN

«TEORÍA Y REALIDAD»

Estudios críticos de filosofía y ciencias sociales

Dirigida por Jacobo Muñoz

Títulos publicados

1. LA DISPUTA DEL POSITIVISMO EN LA SOCIOLOGÍA ALEMANA, por *Theodor W. Adorno y otros*

2. SOCIEDAD ANTAGÓNICA Y DEMOCRACIA POLÍTICA, por *Wolfgang Abendroth*

3. GEORG LUKÁCS. El hombre, su obra, sus ideas, por *G. H. R. Parkinson* (ed.)

4. EL COMUNISMO DE BUJARIN, por *A. G. Löwy*

En preparación

5. LA ESTRUCTURA LÓGICA DE "EL CAPITAL" DE MARX, por *J. Zeleny*

6. HISTORIA Y DIALÉCTICA EN LA ECONOMÍA POLÍTICA, por *Otto Morf*

7. MARX EN LA SOCIOLOGÍA DEL CONOCIMIENTO, por *Hans Lenk*

8. CRÍTICA Y CONOCIMIENTO, por *I. Lakatos* y *A. Musgrave* (eds.)

G. H. R. PARKINSON
Editor

GEORG LUKÁCS

EL HOMBRE, SU OBRA, SUS IDEAS

Traducción castellana de

J. C. GARCÍA BORRÓN

COLECCIÓN «TEORÍA Y REALIDAD»

3

TR

EDICIONES GRIJALBO, S. A.
BARCELONA-MÉXICO, D. F.
1973

Título original

GEORG LUKÁCS
The man, his work and his ideas

Traducido por

J. C. GARCÍA BORRÓN
de la 1.ª edición inglesa de Weidenfeld and Nicolson, Londres, 1970

Primera edición

IMPRESO EN ESPAÑA
PRINTED IN SPAIN

Depósito Legal: B. 45992 - 1972

Impreso por Gráficas Diamante, Zamora, 83, Barcelona, 5

INDICE

COLABORADORES

DAVID CRAIG, *Senior Lecturer* de Inglés, Universidad de Lancaster. Ha escrito poesías, y un libro, *Scottish Literature and the Scottish People,* y ha preparado ediciones de *Tiempos difíciles,* de Dickens, y de *Sábado noche y Domingo mañana,* de Sillitoe, así como una antología de poesía de movimientos sociales.

H. A. HODGES, profesor honorario de Filosofía, Universidad de Reading. Autor de *Wilhelm Dilthey: an Introduction; The Philosophy of* Wilhelm Dilthey; y *Languages Standpoints and Attitudes.*

A. G. LEHMANN, Profesor Asociado de Estudios Franceses, Universidad de Warwick; anteriormente Profesor de Estudios Franceses en la Universidad de Reading. Autor de *The Symbolist Aesthetic in France, 1885-1895* y *Sainte-Beuve: a Portrait of the Critic, 1804-1842.*

I. MÉSZÁROS, profesor de Filosofía en la Universidad de Sussex. Anteriormente, ayudante de Lukács en la Universidad de Budapest; ha escrito sobre «Sátira y realidad» (en húngaro), «La rebelión de los intelectuales en Hungría» (en italiano), «Attila József y el arte moderno» (en italiano) y «Teoría de Marx sobre la alienación» (de próxima aparición), y ha colaborado en *British Analytical Philosophy* (edición de A. Montefiore y B. Williams), *The Proceedings of the Aristotelian Society, Philosophical Books, The Sociological Review,* y en diversos libros y periódicos húngaros, franceses, alemanes e italianos.

STANLEY MITCHELL, Profesor del Departamento de Literatura, Escuela de Estudios Comparativos, Universidad de Essex. Ha traducido a Lukács, los *Ensayos sobre Thomas Mann,* y (con Hannah Mitchell), *La novela histórica.*

G. H. R. PARKINSON, *Senior Lecturer* de Filosofía, Universidad de Reading. Autor de *Spinoza's Theory of Knowledge,* y *Logic and Reality in Leibniz's Metaphysics;* ha editado y traducido *Leibniz: Selected Logical Papers;* y es el editor de *The Theory of Meaning,* en la serie «*Oxford Readings in Philosophy*».

ROY PASCAL, Profesor de Alemán en la Universidad de Birmingham. Autor de *Shakespeare in Germany, The Growth of Modern Germany, The German Sturm und Drang, The German Novel, Design and Truth in Autobiography,* y *German Literature in the Sixteenth and Seventeenth Centuries;* editor de una traducción inglesa de la *Ideología Alemana,* de Marx y Engels.

1. INTRODUCCIÓN

G H. R. Parkinson

Aunque en general hay acuerdo en cuanto a que Georg Lukács es uno de los más importantes teóricos del marxismo en este siglo, es relativamente poco lo que se ha escrito acerca del mismo, y ese poco no incluye ningún intento en gran escala de pasar revista a su obra como un todo.[1] La ausencia de toda tentativa de esa especie no es sorprendente; se trataría de una tarea formidable, por la amplitud y el tamaño de la obra de Lukács, que es el producto de una muy activa carrera literaria de más de cincuenta años, y que se extiende sobre los campos de la filosofía, la sociología y la crítica literaria. Este volumen, que está basado en lecciones y conferencias dadas en 1968 en la Escuela de Estudios Contemporáneos de la Universidad de Reading,[2] intenta algo así. No se pretende que este libro cubra todos los aspectos de la obra de Lukács, pero sí trata de dar cuenta de una importante parte de la misma en los tres campos mencionados. Los autores que colaboran en este volumen no siguen una línea partidista, y no se ha hecho el menor intento de suavizar las diferencias entre ellos;

1. El libro de H. Arvon sobre Lukács (París, 1968) es un buen informe, pero demasiado breve para que se le considere un estudio en gran escala.
2. Lamento que no haya sido posible incluir una conferencia de G. Lichtheim sobre Lukács, Marcuse y Adorno, ni la del profesor A. Mac-Intyre sobre el concepto de cosificación en Lukács.

un escritor sobre cuya obra no existen desacuerdos es un escritor carente de interés.

Cada trabajo comenta críticamente un aspecto particular de la obra de Lukács; esta introducción va a ser más expositiva que crítica. Presenta un esbozo general de las obras de Lukács en el contexto de sus actitudes y su actividad política, y pretende proporcionar una trama de referencia que será útil al lector de las discusiones más detalladas que la siguen. En general, se interesa por lo que Lukács ha llamado su «camino hacia Marx», y por el camino que ha seguido como marxista.

Lukács nació en Budapest el 13 de abril de 1885, en una rica familia judía de cierta posición social: su padre había sido recompensado con el título hereditario «von Lukács», en premio a sus servicios como financiero.[3] Von Lukács quería que su hijo siguiese sus pasos en el negocio de banca, pero tropezó con una violenta negativa.[4] Lukács ha hablado recientemente[5] de su aborrecimiento desdeñoso por la vida del capitalismo, que, dice, se origina en el período de su juventud, y podemos suponer que ese aborrecimiento fue la razón de su negativa. Consta que, todavía en su adolescencia, se comprometió en actividades, que bien podían parecer incomprensibles o ajenas al hombre de negocios convencional. En 1904 cooperó en la formación de la sociedad dramática «Thalía», de Budapest, con el propósito de presentar comedias que no figuraban en el repertorio corriente de la ciudad, y llevar el teatro a la clase obrera.[6] La sociedad duró pocos años, hasta que sus locales, alquilados, fueron clausurados por la policía,

3. M. Watnick, *Soviet Survey*, 1958, N.° 23, p. 62, n. 6.

4. I. Mészáros cuenta cómo Lukács simbolizaba su repudio del mundo de los negocios poniendo sobre su mesa de trabajo el retrato de su tío, que había repudiado también el «activismo» de la vida ordinaria y se había consagrado a la interpretación del Talmud. Ver *Georg Lukács: Festchrift zum achtzigsten Geburststag*, edición de F. Benseler, Neuwied, 1965 (abreviado, «Benseler»), p. 190.

5. En el prefacio (marzo de 1967) a *Historia y consciencia de clase*. En el momento de escribir, dicho prefacio no estaba disponible en su original alemán, y, en consecuencia, cito de la traducción italiana de G. Piana, publicada por Sugar Editore, Milán, 1967 (*Storia e Coscienza di Classe* —abreviado, *Storia*). Esta referencia es a la página IX.

6. Cf. *The New Hungarian Quarterly*, VIII (1967), n.° 28, p. 208, que cita Marcel Benedek, uno de los fundadores de «Thalía».

con una inconsciente ironía, en razón de que constituían un peligro de incendio. Antes de fundar «Thalía», Lukács se había inscrito en 1902 en un club estudiantil socialista. Éste, los «Estudiantes Socialistas Revolucionarios de Budapest», fue organizado por Ervin Szabó,[7] el más influyente teórico del socialismo en Hungría desde comienzos de siglo hasta su muerte en 1918. Szabó era un anarco-sindicalista más bien que un puro marxista, aunque tomó de Marx algunas ideas;[8] del mismo modo, Lukács no era por entonces marxista, aunque ya estaba estudiando a Marx. Leyó el *Manifiesto Comunista* cuando era todavía estudiante de bachillerato, y durante su licenciatura estudió varias obras de Marx y Engels: él menciona en particular el primer volumen de *El Capital* de Marx,[9] y añade que la influencia de Marx sobre él estuvo al principio limitada a la economía y la sociología; no aceptaba el materialismo marxista, que le parecía superado por la teoría neokantiana del conocimiento.

En aquel período el neokantismo era la tendencia dominante en la filosofía del mundo de habla alemana, en el que estaban incluidas las clases cultas del Imperio Austro-Húngaro, y, en consecuencia, nada tiene de sorprendente el que Lukács cayese bajo la influencia de un tipo de filosofía neokantiana. Había dos escuelas principales de neokantismo: la escuela de Marburgo, cuyos representantes punteros eran Cohen y Natorp, y la escuela de Heidelberg, o sudoccidental, cuyos principales representantes era Windelband y Rickert. Para Cohen y Natorp, la filosofía era la teoría de los principios de la ciencia; creían que la filosofía de Kant debía modificarse en el sentido de que el pensamiento fuese responsable no solamente de la forma, como afirmaba Kant, sino también del contenido, que Kant adscribía a la influencia de la incognoscible «cosa en sí». Lukács rechazaba ese tipo de neokantismo, en razón de que no veía cómo «el problema de la realidad podría

7. R. L. Tökés, *Béla Kun and the Hungarian Soviet Republic*, Nueva York y Londres, 1967, p. 20.
8. Tökés, obra citada, pp. 12 y siguientes.
9. «Mein Weg zu Marx», en Georg Lukács: *Schriften zur Ideologie und Politik* (abreviado, *IP*), ed. P. Ludz (Neuwied, 1967), p. 323. Ese volumen contiene, además de valiosas selecciones de obras de Lukács, una útil tabla cronológica de acontecimientos de su vida. (Págs. 709 y siguientes.)

ser derivado simplemente como una categoría de la consciencia».[10] Windelband y Rickert se interesaban más por problemas de historia y de cultura; el neokantismo sociológico de Simmel tenía intereses similares, y era ese tipo de neokantismo el que ejercía influencia sobre Lukács. Éste fue discípulo personal de Simmel, a cuyas clases asistió en Berlín, en 1909-10. En Heidelberg, en 1913, tuvo como maestros a Windelband y Rickert, y se relacionó con uno de los discípulos del primero, Emil Lask, así como con Max Weber. Pero la influencia de las ideas neokantianas en Lukács precedió a sus relaciones personales con esos filósofos y sociólogos. Ya antes de visitar Alemania había completado, en 1908, un libro sobre el desarrollo del teatro moderno, en el que tomaba como modelos a Simmel y Weber.[11] También había escrito algunos de los ensayos que iban a aparecer en su primer libro importante, *El alma y las formas*, que fue publicado en húngaro en 1910, y en versión alemana, ampliada, en 1911.

Dicha obra no era tanto un paso adelante en el camino de Lukács hacia Marx como un obstáculo que tenía que ser superado; por esa razón, poco hay que decir de ella, tanto más cuanto que Lukács abandonó pronto las opiniones allí expresadas.[12] La tesis de la obra es que las formas literarias son la expresión de ciertos contenidos mentales, ciertos modos de ver y de sentir la vida, y que la labor del crítico consiste en asignar cada forma a su correspondiente contenido. Podría parecer que Lukács pensase en una investigación empírica acerca de lo que las personas piensan y sienten (una especie de psicología social, quizás), pero no era ése su sentido. Él toma de Rickert la distinción entre el mundo sensible de la ciencia, por una parte, y, por la otra, los objetos no sensuales de la experiencia, como el arte, que son conocidos por «comprensión» o «entendimiento»; y arguye que tal comprensión solamente puede lograrse mediante relámpagos de intuición. De todo eso parece sobrevivir muy poca cosa en el pensamien-

10. «Mein Weg zu Marx», *IP*, p. 324.
11. *IP*, pp. 324, 709.
12. *Storia*, p. XLII. En carta al autor de una reseña, sólo un año después de la aparición del libro, Lukács afirma que la obra se le ha hecho totalmente extraña.

to posterior de Lukács —que se haría particularmente hostil a la noción de conocimiento intuitivo [13]—, aunque Morris Watnick ha argumentado que en ese libro de juventud hay una anticipación del posterior repudio del naturalismo,[14] y, en nuestro capítulo primero, el Doctor Mészáros nota que ya en aquella obra temprana Lukács está interesado por las importantes nociones dialécticas de fragmentación y totalidad.

Lukács abandonó pronto el neokantismo, por lo que él consideraba como carácter a-histórico de aquella forma de pensamiento. Rickert y su escuela habían abierto una brecha entre los valores intemporales, por una parte, y, por la otra, la realización histórica de los valores. En *La Teoría de la Novela*, escrita en el invierno de 1914-15, y publicada por primera vez en 1916, Lukács rechazó ese modo de ver, en favor de una historización de las categorías estéticas.[15] Esa idea derivaba de Hegel, y, en efecto, Lukács considera *La Teoría de la Novela* como marcando su transición de Kant a Hegel.[16] No es que el libro sea, en absoluto, puramente hegeliano; Lukács ha advertido la influencia ejercida en él por el movimiento de las «ciencias del espíritu», y en particular por Dilthey, y menciona expresamente el fascinante efecto de *Das Erlebnis und die Dichtung* (1905) de éste.[17] (Puede añadirse que el libro de Dilthey sobre la juventud de Hegel [1906] impulsó mucho el «renacimiento hegeliano» de principios de siglo.)[18]

Lukács rechaza ahora totalmente *La Teoría de la Novela;* según dice, esa obra no tiene otro interés que el de documen-

13. Ver, p. e., *Die Zerstörung der Vernunft* (Neuwied, 1962), p. 372, y *Der junge Hegel* (Neuwied, 1968), pp. 531-2.

14. Cf. *Soviet Survey*, 1958, n.° 23, p. 63. Puede añadirse que aunque Lukács rechaza ahora *El alma y las formas*, otros continúan encontrándolo interesante. L. Goldmann dice que la obra está dominada por la pregunta «¿En qué condiciones puede ser auténtica la vida humana?», y la ve como un paso importante en el desarrollo del existencialismo («G. Lukács, L'Essayiste», *Recherches Dialectiques*, París 1959, p. 247, y «Introduction aux premiers écrits de G. Lukács», *Les Temps Moderns*, 18 [1962-3]. pp. 256-7). Goldmann hace mucho uso del último capítulo, un ensayo sobre la metafísica de la tragedia, en su *Le Dieu caché: étude sur... Pascal et Racine* (París, 1955).

15. *Die Theorie des Romans* (Neuwied, 1965), p. 10.

16. Obra citada, p. 6.

17. Obra citada, p. 7; cf. p. 10.

18. El modo de ver Lukács a Dilthey es discutido por el profesor Hodges en nuestro capítulo tercero.

to para la prehistoria de las importantes ideologías de las décadas de 1920 y 1930.[19] El libro adolece, en efecto, de serios defectos. Por ejemplo, hay algo gravemente erróneo en una teoría de la novela que conduce a la conclusión de que Dostoievski no escribía novelas.[20] Por lo demás, el alcance de la obra es muy limitado; como observa Lukács,[21] no hay lugar en ella para novelistas como Defoe, Fielding y Stendhal. Con todo, marca una importante etapa en el desarrollo del pensamiento de Lukács, en cuanto que cierto número de ideas maduras de éste pueden encontrarse ahí en forma embrionaria. El doctor Mészáros y el profesor Pascal (Capítulos 2 y 5 de nuestro libro) observan la presencia en el de Lukács de una de las ideas clave de éste, la de totalidad. Además, la idea de que el proceso que constituye la forma interior de una novela es el viaje del individuo problemático hacia sí mismo, hacia el conocimiento de sí, puede considerarse como una anticipación de la idea posterior del mismo Lukács de que todo arte es un medio hacia la consciencia de sí.[22] Otro punto de semejanza entre la *Teoría de la Novela* y las opiniones del Lukács maduro es quizás aún más importante. Lukács ha llegado a la concepción de que la naturaleza tiene que ser concebida históricamente, es decir, como algo que se desarolla,[23] y la *Teoría de la Novela* supone un paso adelante en tal dirección, por la historización de categorías estéticas a que ya nos hemos referido; más específicamente, por su modo de ver la novela como una forma épica que brota en condiciones históricas específicas.[24] Por otra parte, es interesante observar que la teoría lukácsiana de la novela no está tan arraigada en lo que él llamaría las condiciones históricas concretas como la de He-

19. *Die Theorie des Romans*, p. 18. Cf. *Essay über Realismus* (Berlín, 1948), p. 157, donde se declara que la obra es reaccionaria en todos sus aspectos, llena de misticismo idealista, y falsa en todas sus estimaciones del desarrollo histórico.
20. *Die Theorie des Romans*, p. 158.
21. Obras citadas, p. 8.
22. Ibid., p. 79; Cf. *Die Eigenart des Aesthetischen* (Neuwied, 1963), I, pp. 281, 529. (Ver también Parkinson, más adelante, cap. 4, sec. 2). La noción del «héroe problemático» está desarrollada por L. Goldmann, en *Pour une sociologie du roman* (París, 1964) pp. 16, 127, 239.
23. Por ejemplo, en *Die Eigenart des Ästhetischen*, I, p. 24.
24. *Die Theorie des Romans*, p. 53.

gel. Éste relaciona la novela a la clase social: para él, la novela es la épica burguesa moderna. Lukács dice, en cambio, que la novela es la épica del «mundo dejado de la mano de Dios», y parece ver la decadencia de la fe religiosa como teniendo lugar en un vacío social.[25] Tal cosa está a mucha distancia de las posteriores opiniones de Lukács, e incluso, es curioso, de alguna de las más antiguas de las suyas; su libro sobre el desarrollo del drama moderno exhibe una consciencia de la importancia de la clase social en la literatura.[26]

La *Teoría de la Novela* fue escrita en un estado de desesperación producido por la guerra, de la que Lukács, declarado inútil para el servicio militar, había sido solamente espectador. Consideraba la posibilidad de una victoria alemana definitiva como una pesadilla, pero no era mucho más entusiasta de las potencias occidentales.[27] Las noticias de la revolución rusa le liberaron de la desesperación: le parecía que para la humanidad se había abierto un camino que conducía más allá de la guerra y más allá del capitalismo.[28] Un año más tarde, pareció que sería posible repetir en Hungría lo que había ocurrido en Rusia. Un gobierno de conciliación, presidido por el conde Károlyi, se hizo con el poder el 1 de noviembre de 1918, y empezó la revolución «democrático-burguesa» en Hungría.[29] El 16 de noviembre el comunista Béla Kun y algunos de sus camaradas regresaron a Hungría desde Rusia, y más o menos una semana después se formaba el Partido Comunista de Hungría. Lukács ingresó en éste en diciembre,[30] e inició un período de intensa actividad revolucionaria. Fue miembro del segundo (o «suplente») Comité Central, que se

25. Lukács, obra citada, p. 87. Hegel, *Ästhetik*, ed. Bassenge (2.ª edición Frankfurt am Main, 1965) II, 452.

26. Lukács afirma que el drama burgués brota de un consciente conflicto de clase; ver *Zur Soziologie des modernen Dramas*, el capítulo introductorio a su libro sobre el desarrollo del drama moderno, en *G. Lukács: Schriften zur Literatursoziologie* (abreviado, LS), ed. P. Ludz, 2.ª edición, Neuwied, 1963, p. 277.

27. *Die Theorie des Romans*, p. 5.

28. *Storia*, p. 10.

29. Nuestra descripción de los acontecimientos en Hungría 1918-19 se basa en general en la detallada y erudita reseña de R. L. Tökés, *Béla Kun y la República Soviética Húngara.*

30. «Mein Weg zu Marx», *IP*, p. 327.

hizo cargo de la dirección de los asuntos del Partido cuando Kun y algunos de sus colaboradores fueron arrestados, el 21 de febrero de 1919; y, cuando el Gobierno de Károlyi dimitió el 21 de marzo, y al día siguiente fue proclamada la República Soviética de Hungría, se dio a Lukács un puesto en el gobierno.

Lukács, en un escrito de unos cincuenta años después, observa que él y sus colaboradores conocían poco de la teoría leninista de la revolución.[31] Así resulta, con bastante claridad, del hecho de que Kun accediera al principio a una fusión del Partido Comunista de Hungría y el Partido Social Democrático en un nuevo Partido Socialista Húngaro, una fusión que provocó un ansioso telegrama de Lenin, temeroso de que el nuevo gobierno no sería realmente comunista.[32] De hecho, en muchas ocasiones hubo comunistas que tuvieron que servir bajo social-demócratas; Lukács, por ejemplo, fue Comisario del Pueblo Adjunto para la Educación Pública, siendo Comisario el social-demócrata Zsigmond Kunfi. Por lo demás, Lukács defendió la fusión; en la última sección de su *Táctica y Ética* (1919) expuso que, con la existencia de una dictadura del proletariado, no había ya justificación alguna para la existencia de partidos comunista y social-democrático, siendo así que el objeto de este último era ayudar al proletariado a conseguir el poder, y el primero era ayudarle a adquirir consciencia de clase.[33] De la actividad de Lukács como revolucionario es suficiente decir aquí que aunque a veces colaboró con el terrorista Szamuely —del que dice secamente que «estaba poco dotado desde el punto de vista teorético»—,[34] defendió la opinión de que el terrorismo de clase organizado no estaba justificado, y, en abril y mayo de 1919, protestó contra la toma de rehenes burgueses.[35]

31. *Storia*, p. X.
32. Lenin. Telegrama de 23-III-1919, *Collected Works* (trad. inglesa). Vol. 29 (Moscú, 1965) p. 227.
33. *IP*, pp. 38-9.
34. *Storia*, p. X.
35. Tökés, p. 153. En junio de 1919 Kunfi atacó a Lukács por ejercer el terror contra artistas y literatos, pero su ataque es velado, y no proporciona detalle alguno (cf. Tökés, p. 179). En la presentación, en general hostil, de la actuación de Lukács como comisario, dada por V. Zitta en *Georg Lukács' Marxism* (La Haya, 1964), pp. 92 y siguientes se obtiene la impresión de una bienintencionada ingenuidad de parte de Lukács. Éste

La fusión de comunistas y social-demócratas que Lukács había defendido dejó de existir a finales de junio, cuando Kunfi y otros moderados dimitieron, convencidos de que la revolución declinaba. Los acontecimientos les dieron la razón; aunque se formó un nuevo gobierno, dirigido por los comunistas, la República Soviética de Hungría finalizó el 1 de agosto de 1919. Béla Kun salió en seguida para Austria; Lukács permaneció en Hungría durante algún tiempo, para organizar la acción clandestina, pero marchó a Viena en septiembre.[36]

Lukács ha dicho de la Viena de aquel período que estaba en plena corriente del movimiento revolucionario internacional. No solamente los comunistas húngaros buscaron refugio allí, había también comunistas procedentes de los Balcanes y de Polonia, y la ciudad era igualmente un punto de tránsito para comunistas alemanes, y de Francia e Italia. En esas circunstancias, la revista *Kommunismus,* de la que Lukács fue director, y que apareció en 1920-1, se convirtió durante algún tiempo en el órgano principal de lo que Lukács denomina «tendencia de extrema izquierda».[37] Por «extrema izquierda», en ese contexto, debemos entender un utopismo mesiánico, que creía que la ola socialista revolucionaria no se había retirado todavía. *Kommunismus* proclamaba una ruptura total con todas las instituciones derivadas del mundo burgués; puede tipificar esa tendencia el ensayo de Lukács «Sobre la cuestión parlamentaria», opuesto a la participación en parlamentos burgueses, postura que Lenin había criticado con severidad en su *Comunismo de izquierda: una enfermedad infantil.*[38] En esa atmósfera fue donde apareció el que es quizás el más famoso de los libros de Lukács, *Historia y consciencia de clase* Se completó éste en 1922, y se publicó el año siguiente. Consta de ocho ensayos, la mayoría de ellos versiones revisadas de trabajos

---

pudo no ser el responsable de la que resultó ser políticamente desastrosa prohibición del consumo de bebidas alcohólicas, pero es significativo que se pensase que lo era (Cf. Tökés, pp. 153-4).

36. Tökés, p. 255.

37. *Storia,* pp. XI-XII; cf. *IP* p. 786.

38. Ver especialmente sección 7: «¿Debemos participar en parlamentos burgueses?»; Collected Works (traducción inglesa), Vol. 31 (1966), pp. 56 y siguientes. El ensayo de Lukács «Zur Frage des Parlamentarismus» puede encontrarse en *IP,* pp. 123 y siguientes.

anteriores. («¿Qué es marxismo ortodoxo?» y «El cambio estructural del materialismo histórico» fueron escritos durante el período de la República Soviética de Hungría). Las únicas obras completamente nuevas eran los ensayos sobre problemas de organización, y sobre «La cosificación y la consciencia del proletariado».

Una introducción general del tipo de la presente no es lugar adecuado para intentar una estimación crítica de *Historia y consciencia de clase;* con todo, algo debe decirse sobre su puesto en el desarrollo de Lukács. La influencia hegeliana, que era fuerte en la *Teoría de la Novela,* es también fuerte aquí, y Lukács declara que un estudio adecuado de la dialéctica marxista es imposible sin una consideración de las relaciones de la misma con Hegel.[39] Lukács dice que Marx no se limitó a «coquetear» (según él lo expresa, en el prefacio a la segunda edición del *Capital*) con la terminología hegeliana; antes bien, Lukács considera el marxismo como un hegelianismo que, en lenguaje de Hegel, ha sido *aufgehoben,* conservando lo que es verdadero en el pensamiento de Hegel y remediando lo que éste tenía de contradictorio e incompleto.

Lukács toma el concepto hegeliano de «totalidad concreta», y dice que ésa es la categoría fundamental de la realidad.[40] Según lo expresó más tarde, utilizando palabras de Hegel (aunque en un tiempo en que había rechazado *Historia y consciencia de clase*): «Lo verdadero es el todo».[41] El concepto de totalidad ha continuado siendo importante para Lukács; no así, por el contrario, el concepto hegeliano con el que está vinculado en *Historia y consciencia de clase,* a saber el de identidad sujeto-objeto. Dicho de modo algo tosco, puede considerarse que la filosofía hegeliana describe un movimiento de lo abstracto a lo concreto, de lo incompleto y fragmentario al todo concreto. El mismo proceso puede también ser descrito como la auto-alienación del espíritu, en la naturaleza y en la historia, y el regreso del espíritu a sí mismo en el conocimiento

39. *Historia y consciencia de clase* (abreviado, *GK*), p. 8 de la primera edición alemana, a la que hacemos nuestras referencias.

40. *GK,* p. 28.

41. «Reportage oder Gestaltung?» (1932), *LS* p. 133. Cf., del mismo año, «Aus der Not eine Tugend», *LS,* p. 154.

de que naturaleza e historia son realmente sus propios productos, y no objetos que le sean ajenos. La debilidad de la doctrina de Hegel, según Lukács, se encuentra en lo que afirma sobre ese proceso de regreso. Hegel fue incapaz de encontrar el sujeto-objeto idéntico, el espíritu que está acorde consigo mismo, y ya no alienado, en la historia; porque él pensaba que la historia no podía construir la totalidad viva del sistema.[42] En consecuencia, tuvo que buscar más allá de la historia, en el reino del «Espíritu Absoluto» (arte, religión, y filosofía). Lukács arguye que eso es un error: el sujeto-objeto idéntico ha de encontrarse en la historia, en la forma del proletariado, que llega a ser un sujeto-objeto idéntico a través de su consciencia de sí.[43]

El razonamiento de Lukács parece ser el siguiente. A partir de la suposición de que lo verdadero es el todo, se sigue que si una clase ha de obtener su autoconocimiento, si ha de saber lo que es, entonces ha de tener un conocimiento exacto de la sociedad como un todo. Un conocimiento así podría parecer posible para cualquier clase social, por ejemplo, para la burguesía tanto como para el proletariado. Pero Lukács continúa argumentando que la burguesía no es capaz de un conocimiento semejante; el suyo es un interés minoritario, que ha de pretender que su dominio es en interés de todos, y, de ese modo, tiene que paliar la verdadera esencia de la sociedad burguesa. Por el contrario, el proletariado es capaz de ver la sociedad desde su centro, como un todo conexionado.[44] Podría parecer que todo eso implica que el proletariado ha captado la totalidad de la sociedad, que posee la verdad absoluta, y que el marxismo, que es la filosofía del proletariado, es un sistema completo y perfecto. Pero tales implicaciones están lejos de la intención de Lukács. Cuando éste habla de la autoconsciencia del proletariado, de su consciencia de clase, se refiere a lo que él llama «posibilidad objetiva».[45] En su opinión, la consciencia de clase no es la suma, ni siquiera el promedio, de lo que los miembros individuales de una clase piensan, sien-

42. *GK*, p. 162.
43. *GK*, pp. 14-15, 216.
44. *GK*, pp. 78, 81.
45. Ver especialmente *GK*, p. 62; también pp. 88, 92.

ten, etc.; es lo que pensarían, sentirían, etc., en una situación de cierto tipo, si llegara a captar adecuadamente dicha situación. Las situaciones en cuestión son aquellas cuyo carácter esencial está determinado por la posición de los hombres en el proceso de producción. La reacción racional, apropiada, a una situación así, es la consciencia de clase. Así pues, llamar al proletariado el sujeto-objeto idéntico no es decir que haya captado toda la verdad acerca de la sociedad, sino más bien que él, y solamente él, es capaz de hacerlo. Una consecuencia de lo que Lukács ha dicho merece ser notada. Si su marxismo tiene como sus conceptos básicos nociones tales como la de sujeto-objeto idéntico y la autoconsciencia de una clase social, se sigue que no puede dejar cabida a una dialéctica de la naturaleza, en el sentido de un método que tenga aplicación a objetos y procesos puramente físicos. Lukács saca de modo expreso esa conclusión; además, pretende que al hacerlo así está siguiendo el pensamiento de Carlos Marx, y dice que fue Engels, siguiendo erróneamente el ejemplo de Hegel, quien extendió a toda la naturaleza un método dialéctico que Marx aplicaba solamente a la realidad histórico-social.[46]

Para completar este esbozo de la naturaleza de la consciencia de clase proletaria debe decirse algo acerca del concepto de *praxis* según Lukács. Éste insiste[47] en que la relación entre sujeto y objeto en el proceso histórico es una relación dialéctica, lo que él entiende en el sentido de que no solamente el objeto actúa sobre el sujeto, sino también el sujeto sobre el objeto. En otras palabras, el sujeto no se limita a reflejar su objeto de una manera pasiva, sino que también actúa sobre éste, y esa acción es lo que Lukács llama *praxis*, práctica. En el caso del proletariado existe lo que Lukács llama la unidad de la teoría y la práctica, porque el proletariado es la clase cuya auto-afirmación en la lucha de clases tiene como condición un conocimiento exacto del todo social, con el resultado de que la teoría se engrana inmediata y adecuadamente en el proceso de la revolución social.[48] En esas condiciones, la

46. *GK*, p. 17, n.
47. *GK*, p. 15.
48. Ibid., cf. *GK*, p. 34; las acciones del proletariado tienen como presupuesto inesquivable el conocimiento del todo social. Ver también *GK*,

teoría tiene una función revolucionaria; la dialéctica materialista, como dice Lukács en las primeras páginas de *Historia y consciencia de clase,* es una dialéctica revolucionaria.[49]

En efecto, Lukács desarrolla aquí un punto mencionado anteriormente. Él ha dicho que el proletariado (a diferencia de la burguesía) *puede* captar su propia esencia; ahora está diciendo que *tiene* que hacerlo así, si es que ha de afirmarse a sí mismo en la lucha de clases. Eso no significa que Lukács piense la teoría marxista como algo que se desarrolla aisladamente de la lucha de clases, y que se ofrece al proletariado como un todo completo. Al contrario, él subraya el hecho de que el proletariado no puede alcanzar su auto-consciencia más que como un resultado de la lucha activa.[50] Su idea parece ser que cuando se habla de «teoría» en el contexto de la consciencia de clase del proletariado, no debe pensarse en algo fijo y rígido; la teoría es algo que está constantemente modificado en el curso de la historia social, modificado para adaptarse a las acciones de los seres humanos. Esto significa, para Lukács, que las predicciones del marxismo no son como las predicciones de las ciencias naturales, en las que lo que se predice es independiente de las decisiones humanas. Lukács afirma, por ejemplo, que el éxito de la revolución mundial no está científicamente garantizado.[51] La certeza de su éxito no está garantizada más que metodológicamente: a saber, por la acción, por el éxito de la revolución misma. Quizás podamos entenderle en el sentido de que la afirmación «habrá una revolución mundial» no sea como la afirmación «el sol saldrá mañana», sino más bien como esta otra: «mañana saldré a dar un paseo».

Debe advertirse que hasta ahora nada se ha dicho sobre el contenido de aquella teoría de la que se dice que está unida con la práctica; se ha hablado de una totalidad concreta, pero no se ha dado ninguna descripción detallada de la naturaleza

---

p. 51; la *praxis* es por naturaleza una penetración, una transformación de la realidad; pero la realidad sólo puede ser captada y penetrada como totalidad, y sólo por un sujeto que sea él mismo una totalidad.

49. *GK,* pp. 14-15.
50. *GK,* p. 55.
51. Ibid.

de ésta. Eso es algo deliberado por parte de Lukács. En su *Ludwig Feuerbach* Engels había distinguido entre método y sistema en Hegel, valioso el primero, mucho menos valioso el segundo.[52] De un modo muy parecido, Lukács insiste en que el marxismo —el marxismo genuino, el marxismo «ortodoxo»— es un método, no una colección de verdades. Aunque la investigación moderna llegase a refutar todas y cada una de las proposiciones enunciadas por Marx (y no es que Lukács conceda que pueda hacerlo), subsistiría el marxismo como un método, el método del proletariado revolucionario. Podemos añadir que Lukács continúa pensando que esa definición del marxismo ortodoxo es sólida, y que todavía hoy tiene validez.[53]

Una de las categorías de herejía marxista es el «revisionismo»; el término es impreciso, pero, más o menos, hace referencia a doctrinas que pretenden ser fieles al espíritu de Marx, mientras dicen que el conocimiento moderno exige alteraciones radicales en el contenido del marxismo. Si definimos el término de ese modo, entonces *Historia y consciencia de clase* queda muy cerca del revisionismo, y, en efecto, fue denunciada como una obra revisionista en el quinto congreso de la Tercera Internacional (Comintern) en junio y julio de 1924. La acusación fue presentada por Zinoviev, que había sido cabeza de la Tercera Internacional desde su fundación en 1919, y que, con Stalin y Kamenev, formó la «troika» que dirigió la Unión Soviética inmediatamente después de la muerte de Lenin.[54] Otras figuras menores se unieron al ataque; una de ellas fue László Rudas, un miembro fundador del Partido Comunista Húngaro,[55] y otra fue el filósofo A. M. Deborin, que disfrutaría de un breve poder en la filosofía soviética algunos años más tarde.[56] Deborin argumentó que la tentativa de Lu-

52. Engels, *Ludwig Feuerbach*, Sección I; Marx y Engels, *Selected Works* (Londres, 1950), Vol. II, p. 329. Cf. Lukács, *Der junge Hegel* (Neuwied, 1968), p. 492.

53. *Storia*, p. XXVII. La definición se da en *GK*, p.13.

54. Hay extractos del discurso de Zinoviev, en traducción alemana, en *IP*, pp. 719 y siguientes.

55. Rudas era miembro del primitivo Comité Central del Partido Comunista Húngaro (Tökés, pp. 95-6). Como Lukács, había sido miembro del Club de Estudiantes Socialistas, organizado por Szabó en 1902 (Tökés, p. 20 n). Para el ataque de Rudas, cf. *IP*, p. 712, n. 3.

56. Ver G. Wetter, *Dialectical Materialism* (Londres, 1958) pp. 130 y si-

kács de interpretar a Marx rechazando a Engels le había conducido al idealismo filosófico; había rechazado la idea de una dialéctica de la naturaleza, e incluso en lo concerniente a la realidad histórico-social no era verdaderamente un materialista, puesto que hacía de la consciencia una especie de substancia.[57]

Se ha sugerido que estas objeciones a *Historia y consciencia de clase* son meramente superficiales, y que ocultan la verdadera naturaleza de la oposición a la obra. El delito de Lukács, opina George Lichtheim[58] fue que en el curso de la obra dejó escapar la verdad sobre el Partido Comunista, a saber, que éste no era verdaderamente el sector más avanzado del proletariado, sino sólo una élite revolucionaria de intelectuales no pertenecientes a una *clase* propiamente dicha, y que se habían impuesto a una clase obrera inmadura, sobre la base de que solamente ellos poseían la verdad. Que fuese eso lo que verdaderamente pensaba Zinoviev del libro de Lukács es algo que ya no puede ser averiguado, pero es posible buscar una respuesta a la pregunta de si era aquello lo que Lukács quiso decir. Una comparación con Rousseau puede servirnos de ayuda. Las opiniones de Lukács sobre el Partido Comunista manifiestan cierta semejanza con las ideas de Rousseau sobre la voluntad general; y lo mismo que es posible dar a las ideas de Rousseau un giro que las acercase al jacobinismo, aun cuando el propio Rousseau no hubiera tenido tal intención,[59] así es posible dar a algunas ideas de Lukács sobre el Partido una interpretación *elitista,* aunque no hubiera sido ése su propósito. Para Lukács, el Partido Comunista es la consciente voluntad colectiva (*Gesamtwille*) de verdadera libertad.[60] La separación, por exigencias organizativas, de partido y proletariado no significa que el partido quiera luchar en lugar de la

---

guientes y R. Ahlberg, «El filósofo olvidado: Abram Deborin», en *Revisionism,* ed. de L. Labedz (Londres, 1962), pp. 126 y siguientes.

57. *IP,* p. 712, n.; y G. Planty-Bonjour, *Les Catégories du Matérialisme Dialectique* (Dordrecht, 1965), pp. 1-2.

58. George Lichtheim, «Las transmutaciones de una doctrina», *Problems of Communism,* XV, 4 (1966), p. 23.

59. J. L. Talmon ha estudiado las relaciones entre Rousseau y los jacobinos en *The Origins of Totalitarian Democracy* (Londres, 1952).

60. *GK,* p. 318.

clase en provecho de los intereses de ésta (como en el caso de los blanquistas). La separación es necesaria para que el proletariado pueda ver inmediatamente su propia consciencia de clase como un carácter histórico (*Gestalt*). El propósito del Partido es ayudar y acelerar el desarrollo de la consciencia de clase en el proletariado; porque el proceso revolucionario es equivalente al proceso de desarrollo de la consciencia de clase proletaria. Pero, lo mismo que Rousseau tuvo que distinguir entre la «voluntad general» y la «voluntad de todos», así Lukács advierte que el partido tiene a veces que tomar una posición que es opuesta a la de las masas, para mostrar a éstas el camino adecuado mediante la negación de su voluntad actual. Pero no hay que entender que Lukács vea el Partido como una especie de casta sacerdotal que aporte sabiduría al proletariado, mientras éste debe limitarse a recibir pasivamente lo que se le da; al contrario, Lukács insiste en que el partido está en viviente interacción con la clase revolucionaria.[61] No hay duda de que en todo eso hay una posibilidad de «elitismo», pero no parece que sea ésa la intención de Lukács.

Inicialmente Lukács no contestó a las críticas dirigidas contra *Historia y consciencia de clase,* y referencias ocasionales a dicha obra en ensayos publicados en 1925 y 1926 sugieren que no abandonó inmediatamente sus doctrinas, o, al menos, que no las abandonó del todo.[62] Pero en 1933 repudió el libro, y luego, durante muchos años, expresó gran hostilidad hacia el mismo.[63] Recientemente ha autorizado que aparezca como parte del volumen II de sus obras, y ha escrito al efecto un largo prefacio en el que pone en claro que su retracta-

61. Cf. *GK.*, pp. 324, 328-9, 331. Opiniones similares sobre el partido pueden encontrarse en el breve libro de Lukács sobre Lenin, publicado por primera vez en 1924: Neuwied, 1967, pp. 25, 35. En su ensayo «Der Begriff der demokratischen Diktatur» (Benseler, pp. 60 y siguientes; cf. *IP* pp. XLV siguientes.) P. Ludz argumenta también contra una interpretación «elitista» de Lukács, apoyándose en citas de obras distintas de *Historia y consciencia de clase.*

62. Ver «Die neue Ausgabe von Lassalle's Briefen» (1925), *IP,* p. 224, y «Moses Hess und die Probleme der idealistischen Dialektik» (1926), *IP.*, pp. 248, 283.

63. Ver, por ejemplo, sus protestas cuando Merleau-Ponty trató del libro en *Les Aventures de la Dialectique* (París, 1955); el libro, dijo Lukács, ya estaba merecidamente olvidado. Cf. M. Watnick, «Georg Lukács: An Intellectual Biography», segunda parte, en *Soviet Survey,* 1958, n.° 24, p. 57.

ción se debió a razones tácticas, y que, aunque todavía no defiende el libro entero, piensa que no todo es equivocado. Será conveniente discutir más adelante la retractación de Lukács, puesto que ésta corresponde a la política de la década de 1930, y que aquí consideremos sus críticas más recientes y francas de la obra.

Ya se ha mencionado que la idea del marxismo como un método, y la de la importancia del concepto de totalidad, son nociones que Lukács todavía acepta. También considera como un mérito del libro el que atrajo la atención sobre el problema de la alienación (o, más exactamente, sobre el fenómeno, íntimamente relacionado, de la cosificación), y el que, por primera vez después de Marx, trató éste como el punto central de la crítica del capitalismo.[64] Lukács observa (y eso es una inmutable verdad) que fue por su discusión de la alienación como el libro ejerció una profunda influencia sobre los intelectuales jóvenes; por lo demás, hoy considera inadecuada aquella discusión. Siguiendo la exposición marxiana del «Fetichismo de la mercancía» en el volumen primero de *El Capital,* Lukács había dicho que el pensamiento económico burgués, al considerar las mercancías, no había sabido ver que se trata de una relación social entre seres humanos, y suponía en vez de eso que trataba con una relación entre cosas.[65] Más en general, dice que los pensadores burgueses operan con la noción de hechos en vez de con la noción de procesos, lo que es otra expresión de pensamiento cosificado. El proletariado, por el contrario, es capaz de entender las formas cosificadas en su verdadera naturaleza, a saber, como procesos entre hombres.[66] Hasta ahí, Lukács seguiría estando, probablemente, de acuerdo consigo mismo. A lo que objeta es al hecho de que su discusión en *Historia y consciencia de clase* tomó como base el sujeto-objeto idéntico, y argumentó que la consciencia proletaria supera la cosificación al convertirse en consciencia del proceso mismo de evolución, y apareciendo así como el suje-

64. *Storia,* pp. XXIII, XXVI.
65. *GK,* p. 97. Cf. Marx, *Capital,* Vol I; Marx-Engels, *Werke,* Dietz, Berlín, Vol. 23, p. 86; traducción de E. y C. Paul, Everyman's Library, Londres (1930), Vol. I, pp. 43 y siguientes.
66. *GK,* pp. 201, 215.

to-objeto idéntico de la historia.[67] La referencia al proletariado, dice Lukács, podría parecer (en frase de Engels) «volver a poner a Hegel sobre sus pies»; pero ahora duda de que el mero auto-conocimiento pueda poner fin a la alienación, y piensa que lo que él ofreció en 1923 era «un hegelianismo más hegeliano que Hegel».[68] Lukács encuentra también su doctrina demasiado hegeliana en cuanto a que él, lo mismo que Hegel, identificaba la cosificación (*Verdinglichung*) con la objetividad (*Gegenständlichkeit*); esto es, confundía la relación sujeto-objeto como tal con aquel tipo de pensamiento que, por ejemplo, convierte una relación social en un objeto.[69] Lukács sostiene ahora que la objetivación es ineludible en la vida humana: el trabajo mismo es una objetivación; sólo cuando las formas sociales mutilan la esencia del hombre aparece la relación social de alienación. Esa dualidad, afirma, no queda reconocida en *Historia y consciencia de clase.*[70]

Lukács piensa también que el concepto de *praxis* revolucionaria está exagerado en el libro en cuestión, en correspondencia con su utopismo mesiánico de entonces.[71] Aunque estuviese justificada su reacción contra la exaltación de la mera contemplación, no supo ver que la verdadera *praxis* tiene el trabajo como su modelo y su forma original: sin eso, la exaltación de la *praxis* se convierte en una exaltación de una contemplación idealista. Lukács añade que el no haber sabido ver que el trabajo es la fuente de la *praxis* le llevó a negar, o, en todo caso, a no poder captar adecuadamente, el hecho de que

67. Ibid., p. 216; *Storia,* p. XXIII.

68. *Storia,* p. XXIV. La cita de Engels, en el sentido de que, en la dialéctica materialista, la dialéctica hegeliana es «*wieder auf die Füsse gestellt*», es de *Ludwig Feuerbach,* Sección IV.

69. *Storia,* p. XXV. Cf. los comentarios de Lukács sobre *Historia y consciencia de clase* (septiembre de 1962) en I. Fetscher, *Der Marxismus: seine Geschichte in Dokumenten* (2.ª edición, Munich, 1967) p. 144.

70. *Storia,* pp. XXV-XXVI. En *Der junge Hegel* (Neuwied, 1968, pp. 659 y siguientes), Lukács distingue tres tipos de alienación en Hegel: 1) la relación sujeto-objeto, que tiene conexión con todo trabajo, con toda actividad económica y social, 2) la forma de alienación específicamente capitalista, que Marx llamaría «fetichismo», 3) la «cosidad» (*Dingheit*) u objetividad. Podría decirse, pues, que en *Historia y consciencia de clase* Lukács confundía 1) con 2).

71. *Storia,* p. XVIII.

el conocimiento es una especie de reflejo.[72] No supo ver que el trabajo más primitivo presupone una reflexión correcta de la realidad en cuestión, y que la *praxis* puede ser un criterio de teoría sólo porque en su base hay un reflejo correcto de realidad. Por último, Lukács piensa que se equivocó al separar a Marx de Engels, y al querer tratar al marxismo puramente como una teoría de la sociedad.[73]

Lukács considera que la publicación de *Historia y consciencia de clase* marca el final de un período de su desarrollo que empezó en los últimos años de la guerra. El período siguiente, según propia estimación de Lukács, cubre los años 1923-8.[74] Sus publicaciones durante ese período fueron comparativamente escasas, y en gran parte *pièces d'occasion*: incluyen un ensayo sobre Lenin (1924), escrito por encargo de un editor[75] reseñas de una obra de Bujarin (1925) y de ediciones de Lasalle (1925) y de Moses Hess (1926). La escasez de sus producciones literarias fue debida al hecho de que en aquel tiempo estuvo muy ocupado en la política práctica. Su actividad política, en sí misma, fue de poca importancia, poco más que una nota a pie de página en la historia del comunismo mundial durante aquellos años. Con todo, merece ser mencionada porque Lukács afirma que tuvo influencia en su pensamiento y le hizo abandonar su anterior «utopismo mesiánico». La Tercera Internacional, en su congreso de 1924, interpretó la condición del mundo capitalista como de «estabilización relativa»; las perspectivas de revolución mundial se habían obscurecido, y la lucha del Partido en la URSS después de la muerte de Lenin en 1924 se interesaba principalmente por el tema de «el socialismo en un solo país». En esa disputa Lukács se encontró del lado de Stalin, del lado de aquellos que afirmaban la posibilidad del socialismo en un solo país.[76] Pero para Lukács era de mayor importancia la lucha en el interior del Partido Comunista. Los comunistas húngaros exiliados se habían dividido en dos facciones. Una era el grupo dirigido por Béla

72. *Storia*, p. XXVI. Cf. Fetscher, lugar citado.
73. *Storia*, p. XVI.
74. *Storia*, pp. XVI, XXXIV.
75. *Storia*, p. XXXV.
76. *Storia*, p. XXIX.

Kun, que había regresado a Rusia en 1920 y era una figura importante en el Comintern. Según Lukács, Kun y sus seguidores se caracterizaban por el burocratismo que Zinoviev había introducido en la Tercera Internacional.[77] Lukács daba su apoyo al grupo opuesto, dirigido por Jenö Landler, que había sido dirigente sindicalista y miembro del gobierno de Kun en 1919. Lukács le describe[78] como un hombre de notable inteligencia; un hombre práctico ante todo, pero también con gran sensibilidad para los problemas teóricos. Landler murió en 1928; el mismo año Lukács empezó a preparar el borrador de las tesis políticas para un congreso del partido húngaro, a celebrar en 1929. Sus tesis —las llamadas «tesis Blum», por el pseudónimo de Lukács en aquel período— seguían la línea de pensamiento de Landler.

La argumentación de las tesis Blum era que las condiciones de Hungría hacían imposible una transición directa a una república soviética, y que el objetivo inmediato del Partido tenía que ser no una dictadura del proletariado, sino una dictadura democrática de obreros y campesinos. Lukács ha observado[79] que hoy es difícil darse cuenta de cuán paradójico sonaba aquello en 1928. El grupo Kun denunció las tesis como oportunistas, y el apoyo de la facción de Lukács fue solamente tibio. Al enterarse de que Kun se proponía expulsarle del Partido como «liquidador», Lukács se sometió en 1929 a la «autocrítica» pedida en una carta abierta del Comité Ejecutivo del Comintern a los miembros del partido húngaro.[80] Todavía creía en la rectitud de sus opiniones, pero el destino de Karl Korsch (criticado por Zinoviev en 1924, y expulsado del Partido Comunista Alemán en 1926), le había convencido de que, fuera del Partido, era imposible tomar una parte activa en la lucha contra el fascismo que se avecinaba.

La derrota de las tesis Blum tuvo un profundo efecto sobre Lukács. Si sus ideas eran claramente correctas (y él estaba convencido de que lo eran), y, con todo, él no había sido

77. *Storia*, pp. XII-XIV. Cf. «Noch einmal Illusionpolitik» (1922), *IP* p. 165.
78. *Storia*, p. XV.
79. *Storia* pp. XXXII-III. Hay una selección de las «Tesis Blum» en *IP*, pp. 290 y siguientes Cf. *IP*, pp. 727 y siguientes, 763 y siguientes.
80. *IP* pp. 727 y siguientes.

capaz de conseguir su aceptación, eso significaba que su aptitud para la política práctica era dudosa. En consecuencia, decidió retirarse de la carrera política y concentrarse en el trabajo teorético. Lukács dice que nunca ha lamentado aquella decisión, y, en esencia, nunca se ha desviado de la misma: cuando en 1956 asumió un puesto ministerial, se contaba con que sería por poco tiempo.[81]

El período comprendido entre 1923 y la discusión de las tesis Blum fue un momento de transición en el desarrollo intelectual de Lukács; según él mismo lo expresa, trataba de poner luz en el camino que había ante él, en busca de una nueva orientación.[82] Un cambio decisivo tuvo lugar en 1930, cuando Lukács visitó Moscú y trabajó para el Instituto Marx-Engels. Aquello le permitió leer, antes de su publicación, el texto de los *Manuscritos Económicos y Filosóficos* de Marx, de 1844. Lukács dice que fue la lectura de ese texto lo que le hizo desechar de una vez para todas los prejuicios idealistas de *Historia y consciencia de clase,* añade que en las tesis Blum ya había eliminado las bases político-sociales de su idealismo. Podemos presumir que con eso quiere decir que los análisis más concretos de las condiciones económicas y sociales pusieron los cimientos de una posición filosófica correcta; pero fue la lectura de los *Manuscritos* de 1844 lo que destruyó la base teórica de *Historia y consciencia de clase.*[83] Entonces se encontró en aquel estado de entusiasmo y fermentación que es apropiado para un nuevo comienzo, y dio principio a proyectos en gran escala, o, en todo caso, los concibió por entonces. Empezó un análisis de las conexiones entre economía y dialéctica, el primer producto del cual fue su libro sobre el joven Hegel, y que le llevó a su ensayo sobre la ontología del ser social.[84] El libro sobre Hegel, completado en octubre de 1938, fue comenzado en Moscú y continuado en Berlín (1931-3). Lukács argumenta en el mismo que Plejanov y otros habían acentuado el papel de Feuerbach como mediador entre Marx y Hegel, siendo así que, de hecho, hay entre estos dos una

81. *Storia,* p. XXXIV.
82. *Storia,* p. XL Cf. Fetscher, obra citada, p. 145.
83. *Storia,* p. XXXVI.
84. *Storia,* pp. XXXIX, XLI.

conexión directa.[85] Al lado de eso, Lukács quería construir una estética marxista. Había concebido el plan de una obra sobre estética ya mucho antes, en el invierno de 1911-12, y trabajó en el tema en Heidelberg en los años 1912-14, alentado por Ernst Bloch, Emil Lask y Max Weber. La obra, que seguía las líneas del idealismo filosófico, fue abandonada por Lukács al empezar la primera guerra europea, en beneficio de la *Teoría de la Novela;* una idea de lo que habría podido ser puede derivarse de un artículo, «La relación sujeto-objeto en estética», publicado en *Logos,* volumen de 1917-18. En 1930 emergió de nuevo la idea de elaborar una estética. Cuando estuvo aquel año en Moscú, Lukács conoció a Mikhail Lifschitz, que estaba interesado en problemas similares y que tenía que reunir y editar los escritos de Marx y Engels relativos a literatura y arte. Lifschitz se convertiría en amigo de toda la vida de Lukács, y juntos discutieron problemas de marxismo y arte.[86] La redacción de la estética sistemática de Lukács fue diferida durante muchos años, pero mientras estuvo en Berlín escribió cierto número de artículos para *Die Linkskurve,* el periódico de la «Liga de escritores revolucionarios proletarios». En dichos artículos se interesaba por los problemas filosóficos de la imitación y el reflejo en el arte.

Cuando los nazis se hicieron con el poder Lukács tuvo que abandonar Alemania, y, en 1933, regresó a la Unión Soviética, donde permanecería hasta 1944. En 1933 apareció en *Internationale Literatur,* un periódico en lengua alemana publicado en Moscú, el esbozo autobiográfico de Lukács «Mi camino hacia Marx», en el que criticaba su *Historia y consciencia de clase* por contener vestigios idealistas y por estar maculado por un «activismo subjetivista de extrema izquierda».[87] Al año siguiente Lukács criticó el mismo libro con una dureza aún

85. *Storia,* pp. XXII, XXXIX. La fecha en que el libro quedó completo se nos da en *Storia,* p. XXXIX, como el año 1937; pero en el prefacio a *Der junge Hegel* (1.ª ed., Zürich, 1948, p. 26, y 3.ª ed., Neuwied, 1968, p. 9) como 1938.

86. *Storia,* p. XLI. Sobre Lifschitz (a quien está dedicado *El joven Hegel*) ver *Die Eigenart des Ästhetischen,* I, p. 17. Las primeras ideas de Lukács para un tratado sobre estética están descritas por él mismo en *Die Eigenart des Ästhetischen,* I, p. 31.

87. *IP,* p. 327. Lukács había criticado ya brevemente su obra en «Aus der Not eine Tugend», publicado en 1932 (*LS,* p. 148, núm. 3).

mayor y más por extenso, diciendo que era la recapitulación de sus anteriores tendencias sindicalistas e idealistas, y que era no sólo teoréticamente falso, sino también prácticamente peligroso, por cuanto el idealismo era equivalente a fascismo.[88] Este acto de autocrítica ha sido calificado como «el *mea culpa* de un hombre que sufre un sentimiento de culpabilidad por su propio pasado intelectual», y explicado como debido al choque producido por la toma del poder por Hitler.[89] Pero en el prefacio reciente a *Historia y Consciencia de Clase* Lukács explica su autocrítica de una manera muy distinta. Según él, se trató de un acto calculado, pensado para hacer posible la difusión de sus opiniones sobre literatura, que no eran las de tipo oficial, estalinista. Una oposición abierta a las opiniones oficiales era imposible, pero era posible en cambio hacer una guerra de guerrillas contra aquéllas, y Lukács pretende que eso es lo que hizo entre 1933 y 1939 en el periódico *Literaturnyi Kritik*.[90] Para tener éxito en tal intento no podía exponerse a contraataques dirigidos contra *Historia y consciencia de clase*, y por eso le era necesario repudiar su propia obra. Cosa que no le era difícil hacer, por cuanto la consideraba intrínsecamente defectuosa.

Ésa es la explicación que Lukács nos ha ofrecido recientemente; pero en realidad su actitud parece haber sido algo más compleja. En un *postscriptum* (1957) a «Mi camino hacia Marx» pone en claro que al homenajear de labios afuera a la ortodoxia estalinista antes de la Segunda Guerra Mundial y durante ésta, tenía la sensación de que estaba ayudando a la lucha contra el fascismo.[91] No es sólo que durante aquel período la oposición abierta fuera imposible, sino que, aun cuando hubiera sido posible, habría sido equivocada, puesto que habría ayudado moralmente al enemigo. Lukács lo ilustra con una referencia a su libro sobre el joven Hegel, que había com-

88. Ver «La significación de *Materialismo y Empiriocriticismo* para la bolchevización de los partidos comunistas», *Pod Znamenem Marksizma*, IV (1934), pp. 143 y sigts. Hay fragmentos en Watnick, obra citada, Parte II, p. 54.
89. Watnick, obra citada, p. 55.
90. *Storia*, p. XLII. Sobre la «guerra de guerrillas» de Lukács en pro de sus ideas, cf. *Postscriptum 1957 zu Mein Weg zu Marx*, IP, p. 648.
91. *IP*, p. 684.

pletado en 1938. Durante la guerra se afirmaba que Hegel fue un ideólogo de la reacción feudal contra la revolución francesa.[92] A Lukács eso le parecía una tontería (*Dummheit*), pero, al ser la opinión oficial, significaba que su propio libro no podía ser publicado. No obstante, decidió que ganar la guerra era más importante que luchar en pro de la correcta interpretación de Hegel. En su momento, la falsa opinión sobre éste fue abandonada, y Lukács pudo publicar el libro.[93]

Quizás sea éste el lugar de considerar la muy debatida cuestión de la actitud de Lukács hacia Stalin. Se ha dicho de él que era un crítico literario «estalinista», y que su caso era de «genuina rendición ante el estalinismo».[94] Si el término «estalinista» se usa en el sentido de adhesión total a cuanto Stalin hizo y dijo, entonces está claro, por lo ya dicho, que Lukács no es un estalinista. Así lo confirman otros muchos pasajes de sus escritos, que manifiestan cómo él creía que Stalin cometió grandes, y a veces crueles, errores. Por ejemplo, Lukács comparte la opinión de Kruschev en cuanto a que los grandes procesos de la década de 1930, aparte de terminar en veredictos injustos, fueron también políticamente superfluos.[95] Registra igualmente errores de Stalin en política internacional: por ejemplo, los efectos desastrosos de su afirmación, al final de la década de 1920, de que los socialdemócratas eran hermanos gemelos de los fascistas, o de la de principios de la Segunda Guerra Mundial, de que la guerra contra Hitler era una guerra imperialista.[96] También observa el daño causado por la intervención de Stalin en los asuntos culturales. Su intento de hacer del escritor un mero tornillo en la máquina fue perjudicial para la literatura, y su supuesto de que la solución de todos los problemas tenía que buscarse en los clásicos del

92. Cf. I, Fetscher «*Das Verhältnis des Marxismus zu Hegel*» *Marxismusstudien*, serie 3 (1960), pp. 122 y sigts.

93. Él dice (*IP*, p. 648): «sin alterar una línea»; pero eso no puede ser correcto, puesto que también dice al comienzo del libro que ha sometido el texto a una completa revisión (*Der junge Hegel*, 1.ª edición, Zürich, 1948, p. 26; 3.ª ed., Neuwied, 1968, p. 9). Podemos presumir que lo que quiso decir es que no introdujo cambios substanciales.

94. I. Deutscher, «Georg Lukács y el "realismo Crítico"», *The Listener*, 3 de noviembre de 1966, p. 659.

95. *Die Eigenart des Ästhetischen*, II, p. 864.

96. *IP*, pp. 608, 652, 666, 690, 764.

marxismo, y, sobre todo, en los escritos de Stalin, hizo del marxismo una mera «ideología», una justificación pseudo-teórica de medidas puramente tácticas.[97] Por otra parte, los métodos de Stalin tuvieron el efecto de producir una atmósfera de constante desconfianza mutua. Lukács tiene de eso información de primera mano, puesto que pasó en prisión algunos meses de 1941, y no fue liberado hasta que intelectuales alemanes y austríacos intervinieron repetidamente en favor suyo.[98]

Por lo demás, Lukács tampoco cree que Stalin fuese enteramente malvado. En su opinión, Stalin tenía el gran mérito de haber defendido la teoría del «socialismo en un solo país».[99] El poner en práctica aquella teoría —creando el socialismo en un país, y un país económicamente atrasado que, además, tenía que defenderse contra la intervención extranjera— tuvo importantes consecuencias sociales. Pesadas cargas hubieron de ser soportadas por toda la población, y no fue posible aguantar dichas cargas sin cierto daño para la democracia proletaria. Lukács considera que es tarea de la historia el poner de manifiesto cuándo, y hasta qué punto, los métodos no democráticos de Stalin fueron más allá de lo exigido por las circunstancias.[100] Esa evaluación de Stalin no satisfará a todo el mundo. Los trostkystas, así como los anticomunistas, encontrarán la condena de Stalin por Lukács demasiado suave; por el contrario, los «pequeños Stalin» que existieron en la época del grande,[101] y que todavía existen, la encontrarán demasiado severa. Pero, sea o no sea justo el veredicto de Lukács, está fuera de duda que es sobrio y honrado.

Volvamos a la estancia de Lukács en la Unión Soviética entre 1933 y 1944. Durante ese período trabajó en el Instituto Filosófico de la Academia de Ciencias de Moscú, y se dedicó también al trabajo editorial: durante algún tiempo estuvo en el equipo editor de *Internationale Literatur* y en el periódico en lengua húngara *Nueva Voz*. La guerra aportó una

97. Cf. *IP*, pp. 654, 667, 669. Al discutir el efecto de Stalin en el pensamiento comunista, Lukács cita un chiste de la época estalinista: «¿Qué es una idea? —Una idea es el vínculo entre dos citas» (*IP*, p. 654).
98. *IP*, p. 672; I. Mészáros, en Benseler, p. 197.
99. *IP*, pp. 653, 661.
100. *Die Eigenart des Ästhetischen*, II, p. 864.
101. *IP*, pp. 659, 689.

nueva actividad, en forma de conferencias a oficiales alemanes de alta graduación hechos prisioneros.[102] Pocos libros de Lukács aparecieron entre 1933 y 1944, pero su pluma no estuvo ni mucho menos ociosa. Aparte de trabajar en su libro sobre Hegel, publicó muchos artículos que formaron la base de libros que aparecieron después de la guerra: *Goethe y su tiempo* (1947), *Ensayos sobre el realismo* (1948), *El punto crucial del destino* (1948), *El realismo ruso en la literatura universal* (1949), *Realistas alemanes del siglo XIX* (1951), *Balzac y el realismo francés* (1952), *La novela histórica* (1955), tienen su origen en artículos publicados mientras Lukács estuvo en la Unión Soviética. Todos esos libros se interesan por la crítica literaria; en su conjunto, constituyen una elevada proporción del trabajo de Lukács en ese campo. Como la actividad de crítico literario de Lukács se trata con detalle en posteriores capítulos de este libro, poco necesitamos decir aquí sobre esos ensayos. Ya hemos dicho que Lukács pretende haber hecho una guerra de guerrillas contra las tesis oficiales soviéticas sobre literatura. Podemos referir eso a su oposición a la teoría literaria por él llamada «naturalismo», oculta tras los productos más insípidos del «realismo socialista». La finalidad de Lukács era defender lo que él consideraba verdadero realismo, que va más allá de los límites de la realidad cotidiana, y es siempre verdadero en su contenido social.[103] Eso le condujo también a atacar las tendencias artísticas vanguardistas de aquel momento, como el expresionismo y el surrealismo, y le envolvió en una controversia con su antiguo amigo el también filósofo marxista Ernst Bloch.[104] En su ataque al vanguardismo Lukács no perdonó a nadie; fue igual de severo con escritores comunistas como Ehrenburg y Brecht que con James Joyce.[105] Más adelante volveremos sobre el te-

102. Cf. *Aristokratische und demokratische Weltanschauung, IP*, p. 405.
103. *Balzac und der französische Realismus, LS*, p. 345; *Studies in European Realism* (Nueva York, 1964), p. 43.
104. Cf. «Es geht um den Realismus» (1938), en *Essays über Realismus* (Berlín, 1948), pp. 128 y sigts.
105. Sobre Joyce, ver, por ejemplo, *Essays über Realismus*, p. 136; sobre Ehrenburg, ver «Reportage oder Gestaltung?» (1932), *LS*, p. 133. Las opiniones de Lukács sobre Brecht son tratadas por L. Illés, «Die Freiheit der künstlerischen Richtungen und das Zeitgemässe», en *Littérature et Réalité*, editado por B. Köpeczi y P. Juhász (Budapest, 1966) pp. 83 y sigts.

ma de la actitud de Lukács hacia el arte moderno o modernista.

Con el final de la Segunda Guerra Europea, en 1944, Lukács regresó a Hungría; había estado fuera de su país natal (salvo una estancia breve e ilegal en 1929) durante unos veinticuatro años. Así dio comienzo una nueva fase en su vida; fue una fase en la que Stalin y, después de su muerte el recuerdo de Stalin, siguieron dominando en el mundo comunista de occidente, y duró hasta febrero de 1956. Lukács no tardó en ocupar puestos importantes en Hungría, principalmente en el campo cultural; fue nombrado miembro del Presidium de la Academia Húngara, y Profesor de Estética y de Filosofía de la Cultura en la Universidad de Budapest. No ocupó ningún puesto importante en el Partido —sobre la base de lo que ya hemos visto, podemos suponer que tampoco aspiró a ello— pero sí fue elegido miembro de la Asamblea Nacional de Hungría.

En el plano intelectual, el período 1944-56 no aportó grandes cambios. Como ya hemos dicho, parte de ese tiempo se ocupó en la publicación de libros, mucho de cuyo material había aparecido ya en artículos mientras Lukács estuvo en la Unión Soviética. Lukács dio a conocer también su respuesta a la nueva filosofía de moda, el existencialismo, en su *¿Existencialismo o marxismo?*, publicado en húngaro en 1947, y en traducción francesa en 1948. Publicó igualmente su *Bosquejo de Historia de la Literatura Alemana Moderna,* basado en artículos escritos en 1945, y que apareció en forma de libro en húngaro en 1946, y en alemán en 1953; también la primera versión de su libro sobre Thomas Mann, que apareció en húngaro en 1948 y en alemán al año siguiente. Quizás la principal obra nueva del período sea *El asalto a la razón,* un largo ensayo sobre la historia de la filosofía alemana, publicado por primera vez en 1954, y cuyo propósito era mostrar «el camino de Alemania hacia Hitler, en el campo de la filosofía».[106] Ha sido aquel un libro violentamente criticado, incluso por algunos que, en conjunto, simpatizan con Lukács; se ha dicho, por ejemplo, que es una obra «lamentable», un «ho-

106. *Die Zerstörung der Vernunft* (Neuwied, 1962), p. 10.

menaje "filosófico" al genio de Stalin».[107] No obstante, Lukács no se ha retractado nunca de nada de lo que el libro contiene. Aquí sólo podemos decir (como sugiere el profesor Hodges en nuestro capítulo tercero) que es posible que un último capítulo, innegablemente periodístico, haya hecho que se apartase la atención de los muy reales méritos del resto de la obra.

De los libros escritos en el período de que nos ocupamos, el que produjo más violenta reacción en los círculos comunistas fue *Literatura y Democracia,* publicado en húngaro en 1947.[108] Para colocar esa reacción en su contexto adecuado, es necesario, ante todo, decir algo acerca de la política húngara de la época. Los comunistas que regresaron a Hungría en la estela de los ejércitos soviéticos victoriosos, estaban dirigidos por Mátyás Rákosi,[109] antiguo miembro del gobierno de Béla Kun (el propio Kun había perecido en una purga estalinista). Gradualmente, con la ayuda de las fuerzas soviéticas de ocupación, consiguieron hacerse con el control del país. Los partidos de oposición fueron disueltos, o fundidos en el Partido Comunista, y en mayo de 1949 el poder de los comunistas había llegado a ser tal que pudieron celebrar elecciones sobre la base de lista única. El 20 de agosto entró en vigor una constitución que tenía por modelo la de la URSS.[110]

El dominio de Hungría por los comunistas iba acompañado de una lucha por el poder dentro del Partido, entre Rákosi y Rajik. Lászlo Rajik, Ministro de Asuntos Exteriores, después de haberlo sido del Interior, fue detenido el 8 de junio de 1949, y luego de un proceso espectacular, fue sentenciado a muerte, el 24 de septiembre.[111] Aproximadamente al mismo tiempo, Rákosi y sus seguidores se hicieron fuertes en el campo cultural. Laszló Rudas, que en 1924 había atacado *Historia y cons*

107. K. Axelos, prefacio a la traducción francesa de *Historia y consciencia de clase,* París, 1960, p. 3.

108. No hay traducción completa de esa obra, pero sí extractos traducidos en *IP,* páginas 376 y sigts., y 434 y sigts.

109. Cf. F. A. Váli, *Rift and Revolt an Hungary* (Cambridge, Mass., y Londres, 1961), p. 33. Nuestra siguiente exposición de la política húngara debe mucho a la obra del doctor Váli.

110. Váli, pp. 31-2, 40.

111. Váli, pp. 60 y sigts.

ciencia de clase, publicó un ataque a *Literatura y Democracia* en una reseña aparecida en julio de 1949. Las verdaderas razones de ese ataque no están claras, pero es posible que se hubieran hecho objecciones a observaciones de Lukács sobre los «burócratas sectarios».[112] Lukács dio a conocer una autocrítica algo tibia en el siguiente número de la misma revista, y eso provocó nuevos ataques en el periódico del Partido, de parte de József Révai,[113] Ministro de Cultura y director del periódico; y, más tarde, de parte del adjunto de éste, Márton Horváth.[114] En 1951, ataques renovados, esta vez por un nuevo Ministro de Cultura, József Darvas, llevaron a la retirada de Lukács de la vida pública. Ahora éste ha dejado en claro que su autocrítica fue un movimiento puramente táctico:[115] piensa que su libro era defectuoso en muchos aspectos, pero que constituía un paso en la dirección correcta hacia la realización de sus objetivos, a saber, hacer la transición al socialismo de una manera nueva, gradual, basada en la persuasión. La controversia suscitada por la obra le convenció de que no podía esperarse una discusión fructífera con los «ideólogos del dogmatismo», y hoy Lukács considera ventajosa su retirada de la vida pública y su dedicación exclusiva a la labor teorética.

Lukács terminó en paz el período 1944-56. Quizás se beneficiase del «deshielo» que, en el mundo comunista, siguió a la muerte de Stalin en marzo de 1953; cualquiera que fuese la razón, su antiguo discípulo József Szigéti le rindió tributo en el periódico del Partido con ocasión de su septuagésimo cumpleaños en 1955, las ediciones Aufbau de Berlín Este publica-

112. *IP*, p. 402; cf. p. 396.
113. Révai había desempeñado un papel secundario en la República Soviética Húngara, y más tarde fue secretario de Kun en el Comintern (Tökés, obra citada, p. 257).
114. El ataque de Révai puede encontrarse en una traducción alemana en *G. Lukács und der Revisionismus* (Berlín, 1960), pp. 9 y sigts., del que hay versión inglesa con el título *Lukács and Socialist Realism* (Fore Publications, Londres, 1950). Para el artículo de Horváth, ver *IP*, pp. 753 y sigts, y *Communist Review*, mayo de 1950. Hay una descripción de los ataques a Lukács en T. Aczél y T. Méray, *The Revolt of the Mind* (Londres, 1960), pp. 72 y sigts.
115. «Postscriptum 1957 zu: Mein Weg zu Marx», *IP*, p. 651; cf. el prefacio a la edición alemana de *Obras* de Lukács, vol. V (1964), p. 5.

ron un *Festschrift*, y se le nombró miembro correspondiente de la Academia Alemana de Ciencias.

En febrero de 1956 Kruschev dio a conocer su ahora famoso ataque a Stalin en el XX Congreso del Partido Comunista de la Unión Soviética. Lukács ha hablado de la conmoción producida por dicho Congreso,[116] al que él ve como un punto crucial en la historia del comunismo moderno. El acontecimiento no produjo, empero, ningún resultado dramático en Hungría; aunque se rindió homenaje de boquilla al principio de la «dirección colectiva» proclamado en el XX Congreso, el gobierno de Rákosi prosiguió igual que antes.[117] Se hizo una concesión, aparentemente insignificante, a las ideas liberales. El 17 de marzo de 1956 el Partido aprobó la formación de un club de debates, el «círculo Petöfi», dentro de la organización de la Federación de Juventudes Obreras. Quizás lo intentado era proporcionar una válvula de escape para reducir tensiones peligrosas en Hungría; de ser así, el plan resultó un fracaso desastroso, porque el Círculo Petöfi sirvió de plataforma para ataques al régimen, y no parece exagerado decir, con un historiador de los acontecimientos de 1956,[118] que allí tuvo lugar el preludio intelectual a la revolución húngara.

Lukács habló en un debate filosófico organizado por el Círculo Petöfi el 15 de junio,[119] y dijo que el dogmatismo de la época de Stalin había causado un grave daño al marxismo, mirado ahora con desprecio por muchos intelectuales. En una conferencia pronunciada el 28 de junio,[120] «La lucha entre el progreso y la reacción en la cultura contemporánea», insistió en su ataque al dogmatismo y habló en favor de la «coexistencia pacífica», en la cual los comunistas no deberían valerse sino de medios ideológicos para promover el desarrollo del socialismo en los estados capitalistas. El Círculo Petöfi fue suspendido por el Partido a fines de junio, pero a mediados de julio fue Rákosi quien tuvo que dimitir, y Ernö Gerö le su-

116. Prefacio a *The Meaning of Contemporary Realism* (Londres, 1963), p. 7.
117. Váli, p. 216.
118. Váli, p. 220.
119. Cf. *IP*, pp. 593 y sigts.
120. *Ibid.*, pp. 603 y sigts.

cedió como Primer Secretario del Partido. En una atmósfera de creciente libertad intelectual, Lukács concedió una entrevista al periódico del Partido [121] (publicada el 14 de octubre de 1956), en la que decía que las interferencias de la administración en la expresión de las ideas tenían que cesar, y que toda la cuestión del dominio del Partido tenía que ser reexaminada, en busca de una vía media entre su total abolición, por una parte, y el sectarismo, por la otra.

La revolución húngara empezó nueve días más tarde, el 23 de octubre. Es imposible trazar aquí el complejo curso de esa revolución, que terminó el 4 de noviembre con la intervención soviética. Hemos de contentarnos con decir que Lukács fue elegido miembro del Comité Central del Partido el 24 de octubre, y Ministro de Cultura en el Gobierno Patriótico de Imre Nagy el 27 del mismo mes. También fue elegido miembro de un comité preparatorio cuya tarea era dirigir y organizar el «nuevo» Partido Comunista Húngaro, anunciado el 1 de noviembre por János Kádár, que había sucedido a Gerö como Primer Secretario el 25 de octubre. Lukács perdió pronto su puesto en el Gobierno, y no fue incluido en un nuevo Gabinete formado por Nagy el 3 de noviembre; quizás la causa de ello fueran las reservas que se dijo tenía acerca de la retirada de Hungría del Pacto de Varsovia el 1 de noviembre.[122]

Una vez reprimida la rebelión, Lukács fue deportado a Rumanía, pero se le permitió regresar a Budapest en abril de 1957. No realizó ningún acto de autocrítica, y aunque no fue procesado por su participación en la revolución, fue expulsado de su cátedra en la Universidad de Budapest, y del Partido Comunista. Se le atacó reiteradamente en 1957 y 1958, primero por Szigéti (entonces Ministro Adjunto de Cultura), y luego por Béla Fogarasi, el principal filósofo del Partido.[123] El periódico filosófico soviético, *Los problemas de la filosofía*, se

121. *Ibid.*, pp. 633 y sigts.

122. Sobre las actividades de Lukács durante la revolución húngara, ver Váli, pp. 281, 290, 299, 303-4, 559, núm. 13.

123. El artículo de Szigéti, traducido como «Noch einmal zur Lukács-Frage» (1957-8), aparece en *G. Lukács und der Revisionismus*, pp. 137 y sigts. Fogarasi atacó en primer lugar a Lukács en la Academia Húngara de Ciencias, el 22 de octubre de 1958 (Váli, p. 413); cf. «Der revisionistische Cha-

sumó a los ataques, criticando *El joven Hegel* y *El asalto a la razón.*[124] A modo de resumen, la Aufbau-Verlag, que después de la guerra había publicado las obras de Lukács en alemán, publicó en 1960 una colección de ataques al mismo (incluidos los de Szigéti y Fogarasi), con el título *Georg Lukács y el revisionismo.*

La «nueva vía» más tolerante que había sido seguida por el Partido Comunista Húngaro a partir de 1961 no supuso una suavización inmediata de la actitud oficial hacia Lukács. En diciembre de 1963 fue atacado por Adám Wirth, secretario del colegio filosófico del Partido, por apoyar un programa de democracia universal, en oposición a las doctrinas de la lucha de clases y de la revolución proletaria; tales acusaciones encontraron eco en la *Revista Húngara de Filosofía,* en marzo de 1964. Pero en 1965 la actitud oficial cambió. En aquel año la Academia de Ciencias Húngara compiló una bibliografía de las obras de Lukács, y la *Revista Húngara de Filosofía* publicó como artículo principal de su cuarto número del año una traducción del capítulo sobre la alienación de *El joven Hegel.*[125] Al parecer, Lukács fue readmitido en el Partido Comunista de Hungría en 1967.[126]

El obligado retiro de Lukács a partir de 1957 no ha sido en modo alguno un mal puro, puesto que le permitió consagrarse a la composición de importantes obras sobre ética, estética y teoría social. Hasta este momento, la única de ellas que ha aparecido es la Primera Parte de su estética, *La peculiaridad de lo estético* (1963), uno de cuyos más importantes temas es tratado en nuestro capítulo cuarto. Lukács completó también un libro sobre la ontología del ser social, cuya aparición se anunciaba para el otoño de 1969; un esbozo de la línea de argumentación del mismo puede encontrar-

---

rakter einiger philosophischer Konzeptionen von Georg Lukács», en *G. L. und der Revisionismus,* pp. 303 y sigts. Otro que se sumó al ataque fue Elemér Balogh, que criticó en particular *El asalto a la razón* (Cf. E. Balogh, «Zur Kritik des Irrationalismus», obra citada, pp. 213 y sigts.).

124. *Voprosy filosofii,* 1958-10, pp. 15 y sigts. Extractos en traducción alemana en *IP,* p. 775 y sigts.

125. Ver E. Laszlo, *Studies in Soviet Thought,* IV (1964), pp. 240-41; V (1965), p. 319; VI (1966), p. 42.

126. H. Arvon, *Georg Lukács* (París, 1968), p. 182.

se en *Gespräche mit Georg Lukács,* editadas por Theo Pinkus, y que contienen el texto de discusiones sostenidas en septiembre de 1966 por Lukács, Hans Heinz Holz, Leo Kofler y Wolfgand Abendroth. Debe también mencionarse una obra breve, pero importante, de crítica literaria, *Wider den missverstandenen Realismus* «Contra el realismo mal entendido»; es ésta una obra de transición, iniciada antes del XX Congreso, pero ultimada después de éste.[127]

Un estudio adecuado de esa última etapa de la obra de Lukács tendría que extenderse mucho más allá de los límites de la presente introducción; aquí solamente disponemos de espacio para el tratamiento en esbozo de un tema, a saber, la importancia del XX Congreso del Partido para Lukács. Está claro que ha afectado a su obra escrita, en el sentido de que le ha permitido decir abiertamente lo que con anterioridad no podía decir sino en un lenguaje enigmático, o ni aún eso. Pero tenemos que preguntarnos también si ha afectado a su pensamiento, por ejemplo, si le ha llevado a relajar la rigidez de alguna de sus primeras obras. Aquí la respuesta no está tan clara, porque puede ser que aquella rigidez no fuese más que aparente, una cobertura ortodoxa para doctrinas no ortodoxas. Es oportuno considerar en este contexto *La peculiaridad de lo estético.* Uno de los muchos rasgos notables de esta obra es la declaración de Lukács de que él se adhiere a las «grandes tradiciones» del pensamiento anterior.[128] Dice que hasta entonces (y, especialmente, en el período estaliniano) el acento se había cargado sobre aquello que distingue al marxismo de las grandes tradiciones del pensamiento humano. Se muestra de acuerdo en que existe un «salto» que separa la dialéctica marxista de sus predecesores más avanzados, como Aristóteles y Hegel, pero dice que es un error aislar lo que en el marxismo es radicalmente nuevo y olvidar el aspecto de continuidad en el desarrollo del pensa-

127. Lukács empezó a trabajar en el libro en otoño de 1955, utilizando como base lecciones previas; la última parte del libro fue escrita inmediatamente después del XX Congreso. El prefacio fue comenzado en septiembre de 1956, pero no se completó hasta abril de 1957. El libro se publicó en italiano en 1957, y en alemán en 1958. (*The Meaning of Contemporary Realism,* trad. inglesa, p. 9 y sigts.)

128. *Die Eigenart des Ästhetischen,* I, p. 18.

miento humano. Tal actitud es, sin duda, más liberal que la de algunos marxistas, pero lo que aquí nos importa es que no es nueva en *La peculiaridad de lo estético*: todo lo que hace ahí Lukács es explicitar una actitud que ya estaba presente en su libro sobre Hegel, y que implícitamente contradecía la opinión de Stalin de que hay una ruptura radical en el desarrollo histórico entre Hegel por una parte y Marx y Engels por la otra.[129]

Se habrá notado que en el pasaje al que acabamos de referirnos Lukács considera a Aristóteles como un predecesor de la dialéctica marxista. El hecho de que Aristóteles aparezca unido a Hegel y Marx como una figura influyente en el pensamiento de Lukács es otro notable rasgo de *La peculiaridad de lo estético*. Dicho sea incidentalmente, no es tan extraño como podría parecer a primera vista, porque al menos un estudioso de Hegel ha encontrado útil presentar a éste mediante una consideración de Aristóteles.[130] También podemos mencionar que Lukács es propenso a torcer conceptos aristotélicos de modo que se adapten a sus propios propósitos, más bien que a tratar de interpretar fielmente el pensamiento del filósofo griego. La adición de Aristóteles al canon lukácsiano es una muestra de ampliación de intereses filosóficos; pero una vez más hay que decir que no parece que eso sea nuevo en *La peculiaridad de lo estético*. Este libro no es en su totalidad un producto del período que siguió al regreso de Lukács del exilio; incorpora ideas de artículos escritos por él mismo en 1954 y 1955, y publicados como un libro distinto, como una especie de prolegómenos a la estética.[131] En aquellos artículos es ya evidente el interés por Aristóteles. Quizás sea en el campo de la crítica literaria donde hubo un cambio en las ideas de Lukács a partir de 1956. En nuestro capítulo quinto, el profesor Pascal sugiere que en *Contra el realismo mal entendido* Lukács ha conseguido liberarse de su modo de ver anterior según el cual toda la literatura modernista sería decadente, y está dispuesto a

129. Cf. I. Fetscher, «Das Verhältnis des Marxismus zu Hegel», *Marxismusstudien*, serie 3, 1960, pp. 122 sigts.
130. G. R. G. Mure, *An Introduction to Hegel* (Oxford, 1940).
131 *Über die Besonderheit als Kategorie der Ästhetik*, Neuwied, 1967.

conceder que hay algún valor en escritores como Kafka. El propio Lukács niega que haya habido en sus ideas un cambio fundamental, pero no hay inconveniente en aceptar tal cosa. Lo que él probablemente quiere decir es que sus valores críticos básicos —por ejemplo, la opinión de que el realismo es de importancia primordial en las artes— no han sufrido alteración, y así es, sin duda. Pero parece haber un cambio en que Lukács esté ahora preparado para tener a un escritor como Kafka por realista, y, en consecuencia, por digno de su aprobación crítica.[132] No obstante, ya hemos dicho que aunque *Wieder den missverstandenen Realismus* se completase después del XX Congreso, se había iniciado antes, de modo que no es seguro que esa tendencia hacia un mayor liberalismo en las opiniones críticas de Lukács tenga que referirse a la influencia del Congreso.

Este informe sobre los escritos de Lukács, vistos en el contexto de la actividad política del mismo, ha sido necesariamente esquemático. Quizás pueda haber dado alguna idea de la extensión de su pensamiento; los trabajos que vienen a continuación mostrarán algo de la riqueza del mismo. Si, en conclusión, hubiera que tratar de compendiar a Lukács como figura humana, sería difícil encontrar mejores palabras que una cita que el propio Lukács ha hecho más de una vez.[133] En *El judío Süss*, de Feuchtwanger, el rabino Jonathan Eybeschütz dice: «Ser un mártir, es fácil; es mucho más difícil permanecer entre luces y sombras por el bien de una idea». Lukács, luchador tenaz y decidido en favor de sus ideas, ha rehusado el camino del martirio, y, en su sumisión aparente a la ortodoxia estalinista, ha querido permanecer, por aquéllas, «entre luces y sombras».

132. Cf. *Contra el realismo mal entendido*, pp. 9-10 y 77 de la traducción inglesa.

133. *La novela histórica*, p. 292 de la traducción inglesa; *Essays über Realismus* (Berlín, 1948), p. 107.

2. EL CONCEPTO DE DIALECTICA EN LUKACS

István Mészáros

> *«Der Zwiespalt von Sein und Sollen ist nicht aufgehoben»*
> *— Die Theorie des Romans*
>
> («La división entre el "ser" y el "deber ser" no ha sido superada» — *Teoría de la Novela*)

Los problemas de la dialéctica ocupan un lugar central en el pensamiento de Lukács.[1] Ofrecer una exposición detallada de sus ideas sobre los diversos aspectos de la dialéctica sería completamente imposible, dado que su obra —resultado de

1. Dos de sus principales obras filosóficas lo ponen en claro ya desde la página del título: *Geschichte und Klassenbewusstein* (Historia y consciencia de clase) lleva como subtítulo *Estudios sobre dialéctica marxista,* y *Der Junge Hegel* (El joven Hegel) se subtitula *Sobre las relaciones entre Dialéctica y Economía.* Semejantemente, uno de sus más importantes ensayos filosóficos lleva por título *Moses Hess und die Probleme der idealistischen Dialektik* (Moses Hess y los problemas de la dialéctica idealista). Pero el interés de Lukács por los problemas de la dialéctica alcanza a mucho más que esas obras, por importantes que éstas sean. Así, su obra *Über die Besonderheit als Kategorie der Ästhetik* (Sobre la particularidad como categoría de la estética) investiga, en sus más amplias conexiones, una categoría central de la dialéctica; *Die Zerstörung der Vernunft* (El asalto a la razón) explora sistemáticamente los contrastes entre «irracionalismo» —en su más desarrollada versión alemana— y «racionalidad dialéctica», insistiendo en la validez de ésta en oposición a todas las formas de «mistificaciones irracionalistas»; *Die Eigenart des Ästhetischen* (La peculiaridad de lo estético), la *Estética* monumental de Lukács, contiene varios capítulos en los que predomina el estudio de algunos temas centrales de una

siete décadas de febril actividad— discurre por muchos millares de páginas y abarca una enorme diversidad de temas. Es, pues, necesario seleccionar unos pocos problemas centrales, aunque ese método lleve en sí el riesgo de la excesiva simplificación.

Como punto de partida podemos contrastar una con otra dos citas de las obras de Lukács. La primera[2] pone de relie-

---

dialéctica materialista; y su última gran obra sistemática, *Zur Ontologie des gesellschaftlichen Seins* (Ontología del ser social), está centrada en los problemas de la dialéctica (en realidad, es el primer intento de producir una Ontología dialéctica marxista sistemática). Pero para abarcar plenamente la extraordinaria riqueza de sus ideas sobre la dialéctica en todos sus detalles, habría que tener también en cuenta, además de las obras sistemáticas más amplias, las innumerables referencias a los múltiples aspectos de la dialéctica contenidas en sus ensayos y artículos sobre historia, política, economía, historia de la filosofía, historia de la estética, historia de la literatura, epistemología, estética, ética, sociología, cuestiones del Partido, política cultural, ideología, etc.

Las principales razones que hay detrás de su constante preocupación por los problemas de la dialéctica pueden caracterizarse brevemente así:

a) El uso corriente del «marxismo vulgar» en el movimiento organizado de la clase obrera; ataques dogmáticos a la dialéctica y glorificaciones de un materialismo mecanicista pedestre, en diversas versiones; tendencias ideológicas y de organización política que expresan el mismo dogmatismo mecanicista. (La rigurosa defensa de Hegel hecha por Lukács debe ser entendida en ese contexto, como una defensa de la validez metodológica universal de la perspectiva dialéctica.)

b) Problemas de dialéctica tienen asignado un lugar central en el «testamento intelectual» de Marx: las tareas que éste formuló en el campo de la teoría y no pudo llegar a realizar, esto es, la elaboración sistemática de los principios del marxismo en Historia, Lógica, Estética, Ontología, Epistemología, Ética, etc. (por ejemplo, el importantísimo tema de las relaciones entre «sistema» e «historia», es un problema de dialéctica *par excellence*).

c) El carácter problemático de la dialéctica y de la «racionalidad dialéctica», en una época en que la humanidad está una y otra vez amenazada de auto-destrucción. La hegeliana «astucia de la razón» (*List der Vernunft*) como ley dialéctica objetiva del desarrollo histórico, y su versión marxista como «astucia de la historia», parece ser inevitablemente problemática en una época en que la historia humana está en peligro de «burlarse de sí misma», oscureciendo las perspectivas de numerosas tendencias filosóficas y artísticas. La incesante reafirmación por Lukács de la validez de la dialéctica ha de ser considerada sobre ese fondo, aunque sus respuestas subrayen muchas veces un solo lado de ese complejo de problemas, condenando radicalmente toda clase de «irracionalidad» y «decadentismo».

2. *Gespräche mit Georg Lukács*, Rowohlt, Hamburgo, 1967, p. 109. A menos que se haga mención en contrario, las traducciones del alemán en este escrito son obra del editor, al que expreso mi agradecido reconocimiento. Las traducciones al húngaro son mías (Mészáros).

ve, en tono dramático, que el resultado de las fuerzas económicas objetivas que chocan dialécticamente, está por ver, y, por lo que respecta a la humanidad, todo depende de cuál sea la alternativa que el hombre mismo realice:

> El que el resultado de esos determinantes objetivos sea *el más alto* nivel de humanidad, o un máximo de inhumanidad, eso depende de nosotros, depende de los seres humanos. El desarrollo económico no puede producirlo por sí mismo.

La segunda cita,[3] por contraste, anticipa una solución positiva. Es como sigue:

> Todavía hoy subsisten muchos obstáculos. Desde el momento de su nacimiento, el movimiento revolucionario de los trabajadores ha tenido que evitar erróneos giros ideológicos de la más diversa especie. Hasta ahora, siempre lo ha hecho con éxito, y es mi profunda convicción que *lo seguirá teniendo en el futuro.* Permítaseme, pues, que concluya este escrito con un dicho, algo modificado, de Zola: «*La vérité est lentement en marche, et à la fin des fins rien ne l'arrêtera.*»

La contradicción es llamativa; y, no obstante, es más aparente que real. Nos enfrentamos aquí con una característica central de la concepción lukácsiana de dialéctica. El intento de elucidar y resolver esa contradicción, en la medida en que sea posible resolverla, es, pues, tarea de primera importancia en este ensayo.

1.

Siempre es peligroso, si no arbitrario, parcelar a los filósofos como «el X joven» y «el X maduro», para oponer una parcela a la otra. Las principales líneas esquemáticas de una idea sintetizadora fundamental, pueden estar presentes, más aún, tienen que estarlo, en la mentalidad de un filósofo cuan-

3. «*Postscriptum 1957 zu Mein Weg zu Marx*», en *G. Lukács; Schriften zur Ideologie und Politik*. Lutcherhand, Neuwied y Berlín, 1967, p. 657.

do éste desarrolla en un escrito particular algunas de sus implicaciones concretas en contextos particulares. Desde luego que una idea así puede experimentar cambios de importancia; los mismos contextos particulares requieren constantes reelaboraciones y modificaciones de acuerdo con las características específicas de las situaciones concretas que hay que tomar en cuenta. Pero ni siquiera una conversión genuina del «idealismo» al «materialismo» implica necesariamente que se rechace o reprima radicalmente la idea sintetizadora original.

Un notable ejemplo de ello en el siglo XX es el de Georg Lukács. Sus obras post-idealistas revelan en su enfrentamiento con todos los problemas importantes la misma estructura de pensamiento, a pesar del hecho de que el autor hubiese superado genuinamente sus posiciones idealistas anteriores. Pero aquellos que no saben distinguir entre la estructura general del pensamiento de un filósofo y la articulación, idealista o materialista, de la misma, han insistido en que no había dejado «de ser un idealista hegeliano», y, según sus preferencias, le han alabado o censurado por ello. Al hacer tal cosa ignoraban implícitamente el hecho de que el propio Marx fue un revolucionario bastante antes de convertirse en materialista, y no dejó de serlo más tarde.

No es necesario decir que la continuidad en cuestión es una continuidad dialéctica: «la unidad de continuidad y discontinuidad», es decir, la «superación-conservación» (*Aufhebung*) de un estadio anterior en una complejidad crecientemente mayor. No obstante, hay que subrayar que no puede haber ninguna originalidad sin esa unidad de pensamiento —relativa, dialéctica, en cuanto respecta a su estructura general. Porque la precondición de cualquier síntesis es alguna clase de síntesis como principio activo de selección de la primera, aun cuando la nueva síntesis no tenga aparentemente nada que ver con la inicial. Como dijo Goethe: «para poder hacer algo hay que ser ya algo»;[4] y eso tiene aplicación al filósofo no menos que al artista o a cualquier otro. Por eso no se puede entender adecuadamente el pensamiento de un filósofo sin alcanzar, a través de sus muchos estratos, aquella síntesis

4. Citado por Thomas Mann en su *Ensayo en autobiografía.*

original que lo estructura dialécticamente, en todas sus modificaciones sucesivas. (Eso es tanto más importante en casos como los de Hegel, Marx, Lukács, Sartre, etc., en los cuales, en un determinado momento, parece haber una ruptura radical con el pasado. Pero «ruptura radical» no es lo mismo que «cambio cualitativo». Éste puede caracterizar la totalidad del desarrollo de alguien, mientras que la primera se limita a ciertos aspectos del mismo, por importantes que puedan ser en algunos aspectos, por ejemplo, el sociológico. Una «conversión total», en la medida en que no esté limitada al contenido ideológico del pensamiento de uno, sino que pretenda abarcar la estructura general de pensamiento de esa persona, es muy dudosa, incluso en el caso de «fanáticos religiosos». No es, en modo alguno, accidental que comunistas religiosos decepcionados se conviertan en anticomunistas religiosos. La «conversión total» es el privilegio de una segunda infancia intelectual que puede seguir a una amnesia total.)

La identificación de Lukács con el marxismo significó un cambio cualitativo en su desarrollo. Pero no tuvo lugar de la noche a la mañana; no podría ser caracterizado con las categorías de «ruptura radical» y «radicalmente nuevo», contra las que Lukács ha librado, en defensa de la dialéctica, una batalla permanente. Al contrario, las raíces de ese cambio tendrían que buscarse mucho antes, en su síntesis dialéctica juvenil y en sus tensiones internas. Este ensayo no puede proponerse elaborar una tipología de estructuras de pensamiento en la que Lukács pudiera ser situado. (Los conceptos que habría que perseguir a ese propósito irían desde «formalismo», «monismo», «dualismo», «objetivismo», «subjetivismo», etc., hasta «fanatismo», «fatalismo», «oportunismo», «oposicionalismo», «rebeldía», etc.) Pero es necesario dejar bien en claro que aquí no estamos interesados por alguna entidad psicológica intemporal —una ficción metafísica— sino por una característica que solamente puede explicarse en términos concretos socio-históricos. La formación de la estructura de pensamientos de un filósofo tiene por base aquel compromiso ontológico —animado por un ímpetu moral— que es inseparable de los temas de su situación particular. Las tendencias de desarrollo que él percibe tienen su propia «lógica interna» y su

continuidad objetiva, aunque, desde luego, relativa. Esta última puede corresponder o no al dinamismo del desarrollo del filósofo. Cambios históricos rápidos requieren adaptaciones mayores y más radicales por evaluaciones cualitativamente diferentes, que las transformaciones relativamente tranquilas y lentas, y no es ni mucho menos seguro que el individuo pueda seguir el ritmo del dinamismo histórico. (El «conflicto de generaciones» tiene muchas veces por base la incapacidad de la generación más vieja para reajustar sus propias perspectivas históricas de acuerdo con algunos cambios importantes ocurridos o a punto de ocurrir, y que sin embargo perciben los representantes de la generación más joven, aunque sea de modo unilateral y con una no justificada impresión de cosa final).

Pero, cualesquiera que puedan ser los límites de adaptabilidad del filósofo individual, el caso es que éste no aprende en los libros los temas importantes de su tiempo, sino que los vive, es decir, si él es un hombre significativo. Las influencias intelectuales deberían, pues, ser tratadas con el máximo cuidado. Porque el filósofo significativo sigue el consejo de Molière al tomar «*son bien où il le trouve*», y moldea todo aquello que ha tomado —no simplemente encontrado— en un todo coherente propio. También es aquí obvio el carácter dialéctico de esa relación: sería tonto negar que las influencias asimiladas sean *influencias*, y tengan su efecto en la ulterior orientación del filósofo, como elementos constitutivos —aunque *aufgehoben*— de su principio de selección y síntesis. No obstante, en esa relación la situación histórica tiene la primacía sobre las influencias intelectuales. Lo que separa al filósofo importante del ecléctico inteligente es la falta de oportunidad histórica de la síntesis meramente académica del segundo, comparada con la última significación práctica del primero.

Las influencias de mayor importancia en Lukács pueden ser caracterizadas con los nombres siguientes: Georg Simmel, Wilhelm Dilthey, Emil Lask, Ervin Szabó, Hermann Cohen (y otros representantes de la escuela de neokantismo de Marburgo), Max Weber, Hegel, Marx, Rosa Luxemburg y Lenin. Esa lista muestra por sí misma que la parte del león se la

llevó la cultura alemana, especialmente en los años de formación intelectual de Lukács. Y, sin embargo, éste resultó ser el crítico más radical de las contradicciones internas de la literatura y el pensamiento alemán. Una vasta suma de su masiva producción está dedicada a los problemas de la historia y la cultura alemana, pero hasta el más pequeño artículo está escrito con distanciamiento.[5] El retraso de la filosofía húngara no dejó a Lukács alternativa para buscar orientación en otro sitio: el adscribirse a la corriente principal de la filosofía alemana era, en sus circunstancias, lo que obviamente había que hacer. La clase en la que había nacido —la burguesía judeo-húngara— hacía frente, en los días de la formación intelectual de Lukács, a una situación muy compleja. Por una parte, gracias a su creciente poderío económico, estaba emancipándose rápidamente de su subordinación, en categoría social, a la llamada «clase histórica»; por otra parte, conseguía también afirmar su independencia respecto de las clases gobernantes austríacas. Pero, al mismo tiempo, tenía frente a ella una nueva fuerza social: el desafío del movimiento obrero organizado. El atrasado desarrollo del capitalismo húngaro, la enorme inercia de los intereses feudales y burocrático-estatales, las contradicciones entre los dos principales asociados de la monarquía austro-húngara, las complicaciones especiales de la emancipación judía, la creciente resistencia de las minorías nacionales sometidas a la dominación húngara, constituían los factores de mayor importancia en la situación de Lukács. Muchos de sus contemporáneos, mirando hacia occidente, simplificaron la tarea con el programa, poco realista, de «poner al día» la sociedad capitalista húngara. (Es significativo que los dos principales periódicos se llamasen *Occidente* y *Siglo Veinte*). Lukács fue mucho más allá: puso de relieve la crisis profunda de la burguesía y su cultura en general, y llevó así una constante polémica, aunque en forma indirecta,

5. Aunque muchas de las obras de Lukács tratan temas alemanes, y aunque su apego a la cultura alemana —en particular a la herencia filosófica alemana— es realmente muy profundo, sus escritos son siempre los de un «extraño». Su obra no puede entenderse más que sobre el fondo histórico y cultural húngaro, que afectó mucho a todas las etapas de su desarrollo.

contra el carácter problemático e ilusorio de la «puesta al día». Uno de sus primeros esfuerzos significativos fue la organización —a la edad de diecinueve años— de una compañía teatral llamada «Thalía», cuyo propósito era llevar la cultura a la clase obrera, lo que hizo durante un período de casi cinco años, hasta que la mataron las interferencias del asustado gobierno húngaro. Lukács, aun reconociendo plenamente los grandes méritos cultural-intelectuales de *Occidente* y *Siglo Veinte* (a los que apoyó de una manera activa con su colaboración regular), reconoció igualmente las limitaciones, tanto sociopolíticas como filosóficas, de las tendencias que en ellos se expresaban. Y no lo hizo únicamente cuando era muy joven, sino también mucho antes que sus contemporáneos intelectuales, cualquiera que fuera su edad, a excepción del teórico del sindicalismo Ervin Szabó, y del extraordinario poeta Endre Ady.

Tocamos aquí un punto de gran importancia: la relación de Lukács con Ady. Sus contactos personales fueron casi inexistentes, de modo que el impacto de Ady en el joven Lukács provino primordialmente de la lectura de sus poemas. Mientras sus contemporáneos estaban de punta con el significado intrincadamente mediato de la poesía simbólica de Ady, sin reconocer en su autor más que al innovador lingüístico-formal, el joven Lukács fue el primero en concentrar la atención en el núcleo organizador de aquella poesía: la pasión elemental de un revolucionario democrático.[6] La afinidad objetiva de sus respectivas búsquedas de una solución, puso a Lukács en la inmediata vecindad de Ady, permitiéndole captar, ya en su forma embrionaria, la verdadera significación de una tendencia que sólo se desarrollaría plenamente varios años más tarde. Él sentía tanto como Ady la devastadora inercia de la situación húngara, en la que la interacción de las heterogéneas contradicciones antes mencionadas tendía a debilitar todas las fuerzas del dinamismo social y a mantener la presa sofocante de la inmovilidad conservadora. (Todavía estaba fresco en el recuerdo de Lukács el hecho de que hasta su experimento tea-

6. «*Új magyar lira*» (Nueva poesía lírica húngara), en *Huszadik Század* (Siglo Veinte), vol. 2 (1909), pp. 286-92 y 419-24.

tral fue juzgado peligroso por los guardianes del anacrónico *status quo.*) La rebelión contra aquella desesperante inercia e inmovilidad tenía que tomar la forma de denuncias patéticas, llenas de los tonos cósmicos que se encuentran en las «últimas advertencias» de los profetas del Juicio Final; tanto más así cuanto que ni Ady ni Lukács oponían al inerte anacronismo de su situación el ideal igualmente anacrónico (aunque de diferente manera) de estabilidad burguesa, tan caro al corazón de los Don Quijotes anglófilos de la burguesía húngara occidentalista.

El sombrío mesianismo profético de Ady, con sus dramáticas apelaciones formuladas en términos de «*o* salvación, *o* desastre total», expresaba con la más alta intensidad lírica los dilemas de aquellos que, en sus esfuerzos por encontrar una solución a sus problemas particulares a escala europea, tenían que percibir la crisis, crecientemente profunda, del orden social a escala mundial. Fue relativamente más sencillo para Petöfi, cuando, en 1848-9, y antes, pudo apelar en su programa al ejemplo de Francia, con la meta puesta en la derrota radical del feudalismo húngaro: el carácter claro y directo de la poesía de Petöfi da testimonio inequívoco de ello. Pero para Ady no había otra alternativa que cantar en este tono:

Aquí son más saladas las lágrimas
y las penas duelen más.
Los mesías magiares son mesías
mil veces, y más.
Mueren un millar de muertes,
pero sus cruces no traen salvación,
porque nada podrían hacer,
su condena sería no conseguir nada.

¿Qué podría oponerse a tal inercia de impotencia? Solamente una apelación dramática a un «debe ser», brotando de la sucesión de alternativas realizadas:

Nuevas llamas, fés nuevas, nuevos hornos, nuevos santos,
o sois reales, u os desvanecéis de nuevo en niebla de nada.

O esta fe nuestra se convierte en realidad,
o, con razón o sin ella, estamos condenados.

Treinta años después de la publicación de su primer ensayo sobre Ady, Lukács citaba los versos:

¿Durará más, aún más
el viejo destino, la vieja maldición?
Rojo Sol, inerte, lento,
yo Te imploro.

y comentaba: «para Ady, la revolución democrática existía, y solamente podía existir, como *deseo, esperanza y sueño*».[7] Ady podría haber escrito las mismas palabras acerca del joven Lukács. Sus perspectivas eran esencialmente iguales en un aspecto fundamental: en que, en su horizonte, la solución solamente podía aparecer en forma de un «deber ser» articulado en alternativas de la más dramática intensidad. Las cualidades poéticas del estilo del joven Lukács —*El alma y las formas, Cultura estética, Teoría de la novela*—, que desaparecerían más tarde, encuentran su explicación en esas perspectivas en ese horizonte. En el curso de los trastornos sociales de 1917-18 sus perspectivas cambiaron, y lo que anteriormente había sido «deseo, esperanza y sueño» se convirtió para él en una tarea práctica concreta, que representaba un «desafío científico» directamente asociado con los temas tangibles de la organización y programación económica y social. En ese punto, el viejo estilo tenía que dejar paso al estilo realista, prosaico, de orientación práctica, de una especie peculiar de razonamiento económico-filosófico y político-histórico.

2.

Y sin embargo, la substitución de las perspectivas juveniles no fue sino relativa. Como veremos más adelante, la preo-

7. «*Ady, a magyar tragédia nagy énekese*» («Ady, gran poeta de la tragedia húngara») 1939, p. 28 del volumen *Az Irástudók Felelsösége* («La responsabilidad de los intelectuales»), Moscú, 1944.

cupación por el «deber ser» y la enunciación de alternativas dramáticas no han sido abandonadas por Lukács. Su identificación con el marxismo ha dado, naturalmente, un marco nuevo, cualitativamente nuevo, a aquella preocupación. El cambio de estilo fue paralelo a la transferencia del «deber ser» a un nivel diferente, y eso no se consiguió en modo alguno de la noche a la mañana. (*Historia y consciencia de clase* es su más importante obra de transición, precedida por ensayos como *El bolchevismo como problema moral, Táctica y ética, El papel de la moralidad en la producción comunista,* etc., que muestran, tanto por lo que respecta al estilo como por lo que respecta a los temas, una notable afinidad con sus obras anteriores. El libro sobre *Lenin,* escrito en 1924, es muy diferente en ese aspecto.) Los problemas relacionados con el «debe ser» se han hecho en sus obras progresivamente mediatos —Lukács diría «concretizados»—, y han sido traídos al primer plano temas que, aparentemente, tenían muy poco que ver con el «debe ser», salvo en la forma de la polémica negativa. No obstante, su primer enfrentamiento con el «*Sollen*», el «deber ser», ha seguido siendo una dimensión estructurante fundamental en el pensamiento entero de Lukács.

Nunca estará bastante subrayado esto: lo que nos interesan no son las influencias del neokantismo, etc. El joven Lukács echó mano de ellas en el espíritu de su propia situación, y las asimiló a su propio modo, en una síntesis comprehensiva que no puede reconocerse en la obra de ninguno de sus amigos o maestros. Max Weber, para nombrar solamente al más importante de ellos, tenía plena conciencia de la impresionante originalidad del joven filósofo húngaro, y le consideraba más como un colega intelectual que como un discípulo. Como hemos visto en la relación de Lukács con Ady, el factor dominante era la común situación objetiva, cuya percepción producía una profunda afinidad de perspectivas.

Por paradójico que pueda parecer, el atraso histórico del desarrollo húngaro resultó ser una ventaja para una síntesis profundamente original. No se trataba simplemente de que Hungría estuviera socialmente atrasada. Rusia no estaba, en conjunto, más avanzada, pero en su desarrollo se ponía al paso con los países más avanzados en dinamismo socio-político. En

una situación histórica compleja, no es nunca simplemente la madurez económica y social de un país dado lo que es causa de cambios radicales, sino la configuración favorable de los diversos factores causales en un patrón general dinámico.[8] Tanto Rusia como China han probado ampliamente ese punto. Hungría, en cambio, estaba caracterizada por una configuración general muy diferente. En dicho país había muchas formas de movimientos ideológicos y políticos, desde el conservadurismo reaccionario hasta el liberalismo, desde el populismo a un sindicalismo de orientación marxista, y desde el nacionalismo al radicalismo burgués. Pero sus interacciones, a causa del subyacente punto muerto objetivo de las heterogéneas contradicciones sociales, no podía sino subrayar el carácter masivo de la inmovilidad e impotencia social general. Los que se rebelaban contra ésta tenían que proponerse —en términos ideológicos— trascender todas las formas existentes de impotencia. Tal rebelión tuvo lugar con diversos grados de conciencia socio-filosófica y de radicalismo político. Pero parte integrante de la misma fue una preocupación por la universalidad. Produjo no solamente algunas cumbres de la cultura europea del siglo veinte —como Ady, Lukács, Bartók, Kodály y Attila József— sino también un número casi increíble de individuos sobresalientes en todos los campos de la cultura, y a través de todo el espectro de la ideología.[9]

Lukács, por su parte, concebía la posibilidad de transformación en términos de «o un cumplimiento completo, o ningún cambio de importancia substancial». Cuando, en su juventud, se apartó de las perspectivas del socialismo, lo hizo con la justificación de que aunque «la única esperanza podría estar en el proletariado, en el socialismo... parece que el socialismo no posee el poder religioso capaz de llenar el alma: un

8. Ver más adelante, sobre la concepción lukácsiana de la causalidad compleja en la estructura de totalidad (epígrafe 5).

9. Un grupo de intelectuales acostumbraba reunirse con regularidad los domingos, en un círculo privado, hasta que éste fue roto por los trastornos del final de la guerra. La cabeza intelectual indiscutida de aquel círculo era Lukács, y varios de sus miembros adquirieron más tarde fama universal. Para citar solamente a algunos: Frigyes Antal, Béla Balázs, Béla Bartók, Béla Fogarasi, Arnold Hauser, Zoltán Kodály, Karl Mannheim, Wilhelm Szilasi, Charles de Tolnay, Eugene Varga, John Wilde.

poder que caracterizó al cristianismo primitivo».[10] La medida y magnitud de la expectación estaba puesta en esos términos, y cuando, en 1917-18, se identificó con perspectivas socialistas, no abandonó ni una tilde del radicalismo y la totalidad de aquella medida. Por eso podemos ver claramente la continuidad esencial de su desarrollo en un sentido dialéctico, esto es, la re-formulación de una concepción que todo lo penetraba, en términos de una nueva instrumentalidad social.

Desde luego, el cambio de perspectivas tuvo lugar en medio de una grave crisis internacional —el final de la Primera Guerra Mundial, y la Revolución de Octubre—, que Lukács observó desde un emplazamiento nacional bastante inerte. Incluso después de los acontecimientos revolucionarios de Hungría, siguió siendo verdad que en el país no existían agentes sociales poderosos que pudieran haber materializado los cambios deseados y abogados por Lukács. Es, pues, comprensible que la filosofía social de éste lleve la marca del vacío socio-político al que estaba referida, en acusado contraste con el tremendo realismo que caracterizaba casi cada línea de los escritos de Lenin. Lenin lee incluso la *Lógica* de Hegel —en el intervalo entre dos revoluciones— para derivar estímulos concretos para la solución de las urgentes tareas *prácticas* inmediatas con que se enfrenta en el planteamiento y organización con vistas a la revolución de octubre. Lukács lee incluso a Lenin con la intención de concretizar, pero siempre en términos *teóricos*, su propia síntesis filosófica general. Lukács postula repetidamente la unidad de teoría y práctica; Lenin la vive de una forma específica. Pero tales contrastes no pueden quedar simplemente explicados con referencia a diferencias, reales o supuestas, en los talentos intelectuales. Las referencias de ese tipo son más bien peticiones de principio, que ignoran el hecho de que el talento intelectual actualizado es un resultado de la interacción entre cualesquiera dotes que el individuo pueda tener, y su situación. Los llamativos contrastes se deben básicamente al hecho de que mientras toda la situación de Lenin está preñada de tareas prácticas concretas, las posibilidades prácticas de Lukács no pueden compararse más que a una at-

10. «Esztétikai kultúra» (Cultura Estética), en *Renaissance*, 1910.

mósfera rarificada. Incluso en los días de la efímera revolución húngara de 1919, el margen de posibilidades reales es casi infinitésimo si se compara con la magnitud de las tareas y problemas. La antigua inercia, ayudada por la situación internacional después de la Revolución de Octubre, prevaleció una vez más, «condenando a no conseguir nada» a quienes trataran de rebelarse contra ella. Y el movimiento político de una emigración carente de un sólido respaldo en su propio país de origen, no es, en términos prácticos, más que la atmósfera rarificada de antes, aún más rarificada.

Esa situación ha dado un carácter ambivalente a las perspectivas de Lukács. Si éste quería hacer más concreta su concepción general en un esfuerzo de traducción de ésta a un programa práctico en el que él mismo pudiese confiar, no le quedaba otra alternativa que asociarse con la Internacional Comunista, cada vez más dominada por Stalin. (Aunque Lukács permaneció siempre en una oposición interna, tanto en su Partido como en el Comintern, no pudo eludir, como veremos, los efectos problemáticos de tal asociación, por necesaria que fuera). Por otra parte, la debilidad de la situación práctico-política le proporcionó una ventaja. Le hizo posible abordar y elaborar algunas categorías filosóficas fundamentales que, en última instancia, son de la mayor importancia práctica, como, por ejemplo, las de «totalidad» y «mediación» (*Vermittlung*), de las que trataremos más adelante. También le permitió anticipar la lógica objetiva de la evolución estalinista, en época tan temprana como la primavera de 1919, en la estructura de una consideración teórica general en la que él ha «trans-substanciado» una tarea práctica inmediata, y, por lo que respecta a las circunstancias húngaras, no esperable. El tema es lo bastante importante como para justificar la larga cita que hacemos a continuación: [11]

«Está claro que los fenómenos más opresivos del poder proletario, a saber, la escasez de bienes y los altos precios, de cuyas consecuencias inmediatas todo proletario tiene experiencia perso-

11. «Az erköles szerepe a komunista termelésben» («El papel de la moralidad en la producción comunista»). Reproducido en *Georg Lukács: Schriften zur Ideology und Politik*. La cita es de pp. 79-80 del mismo.

nal, son consecuencias directas de la disminución de la disciplina de trabajo y la baja en la producción. La creación de remedios para aquellos males, y la consiguiente mejora del nivel de vida individual, sólo pueden lograrse cuando se hayan suprimido las causas de dichos fenómenos. El remedio tiene dos caminos: o los individuos que constituyen el proletariado *reconocen* que sólo pueden ayudarse a sí mismos llevando a cabo una voluntaria vigorización de la disciplina de trabajo, y, en consecuencia, un ascenso de la producción; o, si son incapaces de tal cosa, *crean instituciones que puedan proporcionar ese estado de cosas.* En este último caso, crean un sistema legal mediante el cual el proletariado *obliga* a sus propios miembros individuales, los proletarios, a obrar del modo que corresponde a sus intereses de clase: *el proletariado vuelve su dictadura contra sí mismo.* Esa medida es necesaria para la auto-conservación del proletariado, cuando no existe el correcto reconocimiento de los intereses de clase y la acción voluntaria en la dirección de esos intereses. Pero no hay que ocultarse el hecho de que ese método *contiene en sí mismo grandes peligros para el futuro.* Cuando el proletariado mismo es el creador de la disciplina de trabajo, cuando el sistema de trabajo del estado proletario se construye sobre una base *moral,* entonces la compulsión externa de la ley cesa *automáticamente* con la abolición de la división en clases —esto es, el Estado se desvanece— y esa liquidación de la división en clases produce el comienzo de la verdadera historia de la humanidad, que Marx profetizó y en la que esperó. Si, por el contrario, el proletariado sigue otro camino, tiene que crear un sistema legal que no puede ser abolido automáticamente por el desarrollo histórico. El desarrollo procedería entonces en una dirección *que pone en peligro la aparición y realización de la meta final.* Porque el sistema legal que el proletariado se ve forzado a crear de ese modo *tiene que ser derrocado;* y ¿quién sabe qué convulsiones y qué daños serán causados por una transición que lleva del reino de la necesidad al reino de la libertad mediante un tal rodeo?... Depende del proletariado el que comience o no la verdadera historia de la humanidad, es decir, *el poder de la moralidad sobre las instituciones y la economía*».

Esa cita da clara expresión a la miseria práctica y política de un postulado moral abstracto: la apelación moralizadora directa a la conciencia del proletariado.[12] También pone de

12. Al comienzo de este ensayo citábamos un pasaje escrito en 1957,

manifiesto la gran capacidad de penetración de Lukács en cuanto a la dialéctica objetiva de un cierto tipo de desarrollo. En comparación con él, Lenin estaba demasiado ocupado exprimiendo hasta la última gota de las posibilidades socialistas prácticas con el instrumental objetivo de su situación para permitirse anticipaciones teoréticas de esa especie en 1919. Cuando empezó a concentrar su atención en el terrible peligro de la burocratización estaliniana y el predominio de las «instituciones de necesidad» sobre los ideales del socialismo, ya era demasiado tarde. Es patético ver a Lenin, un genio de la estrategia realista, comportándose como un desesperado utopista desde 1923 hasta el momento de su muerte, proponiendo insistentemente planes inviables —como la propuesta de crear en el Comité Central una mayoría formada por cuadros obreros, para neutralizar a los burócratas del Partido— con la esperanza de dar marcha atrás a aquella peligrosa tendencia, ya entonces demasiado avanzada. La gran tragedia de Lenin fue que su incomparable estrategia, instrumentalmente concreta, intensamente práctica, al final le derrotó. En el último año de su vida no había ya salida para su casi total aislamiento: la evolución que él mismo, mucho más que otro cualquiera, había trabajado para poner en movimiento, le había convertido en históricamente superfluo. La forma específica en la que él vivió la unidad de teoría y práctica resultó ser el límite de su propia grandeza.

En ese tema podemos encontrar al descubierto el dilema general de la relación entre política y filosofía. Más adelante volveremos a esa cuestión. En este contexto, lo que nos importa subrayar es que Lukács definió su propia posición en la desgraciada correlación de la instrumentalidad práctica directa, tal como se manifiesta en la evolución soviética —la

---

en el que Lukács expresaba su fe en la solución positiva de los problemas del movimiento socialista. La misma fe está expresada, en términos casi idénticos, treinta y ocho años antes, cuando escribe, al final de «El papel de la moralidad en la producción comunista»:

> Es imposible que el proletariado, que hasta ahora se ha mantenido fiel a su vocación histórico-universal en condiciones mucho más difíciles, abandone tal vocación en el momento mismo en que finalmente está en posición para ponerla en práctica. *Obra citada,* p. 81.

única instrumentalidad *real* a todo lo largo de un extenso período histórico, cualesquiera que fueran sus contradicciones— y las perspectivas universales del socialismo en general. Lukács intentó la imposible tarea de tender un puente entre aquélla y éstas, no por oportunismo egoísta —apenas es posible imaginar una persona menos egoísta que Lukács, como han reconocido incluso sus adversarios políticos—,[13] sino por las limitaciones objetivas, externas e internas, de su posición general. Las crecientes dificultades prácticas en que se encontró en su propia situación política, y las limitaciones de la instrumentalidad del «socialismo en un solo país», le forzaron a concentrar la atención en las perspectivas a largo plazo de un «socialismo que sacie el alma». Paradójicamente, eso le permitió también identificar y elaborar algunos temas generales de la mayor y más definitiva importancia práctica, que apenas habían sido advertidos, si es que lo habían sido, antes de él. Al mismo tiempo, en el curso de sus esfuerzos por indicar las concretas agencias sociales que podrían traducir sus perspectivas últimas en realidad práctica, la lógica interna de su posición general le ha obligado más de una vez a tomar por solución algo que estaba lejos de serlo. (Sus referencias a la «forma asiática de socialismo» consistían simplemente en apuntar los obstáculos de que la sociedad soviética tenía que desembarazarse para seguir siendo el modelo del desarrollo socialista.) Así, los dos polos del pensamiento de Lukács, se condicionaban recíprocamente, produciendo a menudo en sus síntesis una inmediatez abstracta por una parte

13. En 1919, cuando los hombres de Horthy presionaban al gobierno austríaco para lograr la extradición de Lukács, un grupo de intelectuales hicieron pública una apelación para salvarle: «Había rechazado las seducciones de la vida mimada que le correspondía por herencia, en pro de un pensamiento solitario, responsable. Cuando se dedicó a la política, sacrificó lo que le era más querido, su libertad de pensamiento, a la obra de reformador que se proponía realizar... Salvar a Lukács no es un asunto del Partido. Es el deber de todos cuantos tienen experiencia personal de su pureza humana, y de los muchos que admiran la categoría intelectual de sus obras filosóficas y estéticas, protestar contra la extradición.» En *Berliner Tageblatt* del 12 de noviembre de 1919. Firmaron Franz Ferdinand Baumgarten, Richard Beer-Hoffmann, Richard Dehmel, Paul Ernst, Bruno Frank, Maximilian Harden, Alfred Kerr, Heinrich Mann, Emil Praetorius, Karl Scheffler.

y una pseudo-concreción por otra, en cuanto que perspectivas lejanas eran por él transferidas al presente o al próximo futuro. (Especialmente en sus escritos sobre democracia del pueblo.)

No es que Lukács no tuviese conciencia de la brecha que separa la instrumentalidad práctica dada y las perspectivas generales. Empleó la parte, con mucho, mayor de sus energías en el intento de elaboración de las «mediaciones» que pudieran tender un puente sobre dicha brecha. (Las numerosas obras que ha escrito en el curso de su interminable enfrentamiento con el problema de la mediación [*Vermittlung*] sólo adquieren su pleno significado si se sitúan en ese contexto.) Lukács no ha dejado nunca de hablar de la tarea de «superación» (*Überwindung*). Pero esa *Überwindung* no podría ser sino *teorética,* sobre la premisa de la aceptación teorética, no meramente táctica, de la validez instrumental del «socialismo en un solo país». Aunque más tarde Lukács mejoró mucho su posición antes citada, nunca ha reconocido de una manera plena que la alternativa entre la «visión libre que produzca actividad voluntaria» y «las instituciones de necesidad» es una alternativa irremediablemente abstracta, y, en consecuencia, una falsa alternativa; que una forma de instrumentalidad solamente puede recibir el enfrentamiento realista de parte de otra forma de instrumentalidad y otras instituciones. Lo que él intentó, en vez de eso, fue una *Überwindung* en la forma de una síntesis entre la «libre visión» y la necesidad, en su teoría del «Partido Leninista» como «portador de la conciencia de clase proletaria»,[14] y, así, en su solución teorético-abstracta «libre de "deber ser"», fue a parar a una idealización de una «institución de necesidad». Las posibles alternativas que implicaban objetivamente la revisión de su premisa, tenían que permanecer completamente fuera de su horizonte. (Es muy significativo que las perspectivas profundamente originales de Gramsci o de Mao Tse-tung, a

14. *Geschichte und Klassenbewusstsein,* Malik Verlag, Berlín 1923, p. 54. La «estrategia partisana» de Lukács, formulada más tarde, continúa estando bien dentro de los límites de la misma concepción de una estructura institucional. En contraste, la idea de Gramsci de la «hegemonía del proletariado» es un concepto cualitativamente diferente.

pesar de sus implicaciones masivas para el desarrollo del movimiento socialista como un todo, no hayan encontrado la menor resonancia positiva[15] en un hombre de la inteligencia y la sensibilidad de Lukács. Sus unilaterales juicios sobre Trostky encuentran su explicación en las mismas limitaciones.)

Es bastante obvio que la validez de las perspectivas de Lukács en cuanto relativas a una estrecha instrumentalidad, está históricamente dejada de lado. Lo que necesita subrayarse una y otra vez es que sus perspectivas están caracterizadas por una bipolaridad dialéctica. Como hemos visto, no solamente lo problemáticamente inmediato —es decir, lo ya superado— condicionaba las «perspectivas a largo plazo», sino

15. La estimación de la situación china por Lukács es extremadamente problemática. Está basada en la premisa falsa de que el destino de la humanidad será decidido por la mayor «fuerza de atracción» (*Anziehungskraft*) de uno de los «*dos sistemas*». Ambos elementos de dicha premisa son irrealistas. La idea de una «*Anziehungskraft*» ideológica minimiza el papel de las contradicciones objetivas internas (problema que será discutido en la última sección de este ensayo). Pero si se da por sentada la estructura institucional de uno de los «dos sistemas», no queda lugar para la crítica, salvo apelaciones referentes a la posible mejora de la «fuerza de atracción» ideológica de tipo soviético. Por otra parte, es más importante el supuesto de que hay «dos sistemas» implicados en la «lucha de clases internacional de coexistencia». En realidad, el punto muerto militar que obliga a la coexistencia de dos bloques de poder político-militar, deja paso al desarrollo de una multiplicidad de sistemas de transición con sus dinamismos —y contradicciones— internos, así como con sus propios intereses objetivos. En consecuencia, es imposible reducir esa complejidad al esquema de «dos sistemas». La unidad artificial de «dos bloques de poder» (correspondientes, en el pasado, a dos sistemas), considerada a nivel social, pertenece irrevocablemente al pasado. Ninguna medida de «clarificación ideológica y persuasión» puede descartar las diferencias objetivas de intereses y dinamismo interno que suponen hasta las oposiciones más agudas entre la multiplicidad de sistemas de transición. Ese cambio histórico requiere una estimación estratégica mucho más compleja de las tendencias de transformación socialista, y excluye la aceptación del modelo lukácsiano de la «fuerza ideológica de atracción» del socialismo de tipo soviético. Al mismo tiempo hay que subrayar que, independientemente de lo problemático que pueda ser su modo de abordar el problema chino, la dualidad de sus perspectivas le permite suscitar algunos temas teoréticos fundamentales en conexión con la categoría dialéctica de «mediación». Con independencia de la estructura histórica concreta a la que aplica sus consideraciones teoréticas —la situación china contemporánea— su reflexión sobre la relación entre «sectarismo» y «falta de mediaciones» tiene una validez metodológica general en sus aplicaciones a la esfera ideológica (Ver su ensayo «Zur Debatte zwischen China und der Sovjet-Union», en *G. Lukács: Schriften zur Ideologie und Politik,* pp. 681-706).

que éstas determinaban la interpretación lukácsiana de las situaciones concretas y de su significación. Eso quiere decir no sólo que la apreciación crítica de sus obras, incluidas las más polémicas, requiera la constante conciencia de las circunstancias históricas y las interconexiones dialécticas, sino también que hay que cuidar de aquellos aspectos de su obra que, debido a la validez histórica de muchas de sus formulaciones de perspectiva, representan un logro arraigado, concreto, tópico y permanente. Porque esa compleja bipolaridad de sus perspectivas le ha proporcionado un margen de actividad que le ha permitido producir —primordialmente en el campo «mediado» de la Estética, y en las esferas más abstractas de la filosofía— obras de valor ejemplar.

3

En Lukács el concepto de «*Sollen*», o «deber ser», es mucho más complejo de lo que podría parecer a primera vista. La nota dominante de sus formulaciones (*Fragestellungen*) es un «anhelo de objetividad», y, de acuerdo con el mismo, una interminable polémica explícita contra el «deber ser». Pero Lukács tiene una intensa conciencia del carácter problemático de todo culto de la objetividad en nuestro tiempo, y, en consecuencia, matiza sus enunciaciones de un modo tal que los «armónicos» de sus análisis reafirman en cierta medida la validez del «deber ser» de una forma indirecta. Por eso su actitud tiene que seguir siendo un «*anhelo* de objetividad», y nunca llega a ser una autoidentificación no problemática con ésta, sea bajo la etiqueta de la categoría de «vida» (*Lebensphilosophie*), o bajo las de «realidad económica», «fuerzas productivas», «clase», «historia», etc.

También es por eso por lo que ya el joven Lukács siente la mayor simpatía por Thomas Mann, que sigue siendo, desde entonces, su héroe literario del siglo veinte. En un ensayo escrito en 1909, después de elogiar la capacidad dialéctica y artística de Mann para ver «la conexión entre todas las cosas» (*den Zusammenhang von allem mit allem*), así como su gran

sentido de la objetividad, Lukács hace la observación general de que «la objetividad quizás nunca pueda existir sin una cierta ironía. La atención más seria a las cosas es siempre algo irónica, porque en un lugar u otro debe hacerse patente la gran distancia entre causa y efecto, entre la conjuración del destino y el destino conjurado. Y cuanto más natural aparezca el apacible fluir de las cosas, tanto más verdadera y profunda será esa ironía. Admito que solamente en los *Buddenbrooks* se manifiesta eso con tanta claridad, y, por así decirlo, como saliendo de una sola fuente. En los escritos más recientes esa ironía de Mann asume formas diferentes, pero su raíz más profunda continúa siendo ese sentimiento de dislocación que separa de la gran comunidad natural vegetativa, y de anhelo de ésta».[16] El filósofo siente la misma dislocación, la misma separación y el mismo anhelo por una síntesis y una unidad objetivas, en un mundo en el que la distancia entre «causa y efecto», «intención y resultado», «valor y realidad» (*Wert und Wirklichkeit*) parece ser siempre creciente; aunque, desde luego, para él la «ironía» no puede ser una solución. Y cualquiera que pueda ser la solución particular considerada, a lo largo de todas sus modificaciones en el curso del desarrollo de Lukács el reto programático original subyacente continúa siendo un importante factor estructurante de su pensamiento para el resto de su vida.

La obra entera de Lukács está caracterizada por intentos incesantes de encontrar un medio de apartar la trágica amenaza implícita en la situación de «o bien... o bien...» (la posibilidad del dominio de «un máximo de inhumanidad»). Su «anhelo de objetividad» está en el espíritu de una lucha constante contra la «mala objetividad». Se da cuenta desde el principio de que una apelación directa al «*Sollen*» (deber) sobre la línea de la *Individualethik* («ética individual») es irremediablemente inadecuada, y, en consecuencia, opone a la misma el imperativo de alguna fuerza objetiva. Pero la «unidad», la «superación de opuestos», se edifica sobre un fundamento imperativo. Así, «*der Zwiespalt von Sein und Sollen ist nicht*

16. «Alteza Real», en *Essays on Thomas Mann*, traducción inglesa de Stanley Mitchell, Merlin Press, Londres, 1964, pp. 135-7.

aufgehoben» («la división entre el "ser" y el "debe ser" no ha sido superada»). Solamente se le da una estimación dialéctica, y crecientemente concreta.

Podemos encontrar la razón de tal cosa en una cierta dualidad en la concepción lukácssiana de la Ontología. Incluso el Lukács más reciente —el autor de una maciza *Ontología del ser social*— insiste en una dualidad, en una causalidad dual, y en una última autonomía de «decisiones entre alternativas» (*Alternativentscheidungen*). La substancia de su argumentación es la siguiente:

Hay conexiones causales que obran *como causas espontáneas,* y hay conexiones causales que son puestas en movimiento de una manera específica por una iniciativa teleológica, por la cual conservan su necesidad causal... Paso ahora a otro problema ontológico básico sobre el desarrollo social, que está vinculado con el hecho de que la sociedad es un extraordinariamente complicado complejo de complejos, en el que hay dos polos opuestos. Por una parte está la *totalidad de la sociedad,* que da su determinación última a las interacciones de los complejos individuales; por otra parte está el hombre individual, que constituye una *unidad mínima irreducible* dentro del proceso. Por su interacción, esos polos determinan el proceso. En éste, el hombre llega a ser finalmente hombre; ...el aspecto de libertad adquiere una significación que es siempre más grande, siempre más comprehensiva, y que abarca al conjunto de la humanidad... Afirmo, pues, que, por mucho que todos esos problemas hayan sido hecho posibles por factores económicos, pueden ser llevados a la realidad sólo a través de decisiones humanas entre alternativas.[17]

El *desarrollo puramente objetivo* del trabajo crea, es verdad, un mínimo, siempre decreciente, de trabajo necesario; pero lo que puede convertir el trabajo en una necesidad de la vida no es parte de esta ontología. Es más bien que, en un determinado estadio, los hombres tienen que hacer del trabajo una necesidad de la vida.[18]

La cuestión no es si se está o no de acuerdo con Lukács. Lo que importa es que, sobre la base de su Ontología, su re-

17. *«Gespräche mit Georg Lukács»,* pp. 105-10.
18. Ibid., p. 101.

sultado positivo solamente puede considerarse como el impacto de un «*Sollen*»: la elección autónoma de su humanidad potencial por los individuos (la «*unauflösbare Minimaleinheiten*»), que adquieren conciencia, después de una ardua labor de persuasión y demostración teorética, de que *pueden* y *deben* cambiar su modo de vida:

Una de nuestras tareas principales tiene que ser la de ofrecer una prueba teorética del hecho de que todas esas circunstancias y reificaciones son solamente formas fenoménicas de procesos reales. Así *haremos gradualmente que los hombres entiendan* que *deben* experimentar su propia vida como un proceso histórico.[19] Importa, pues, *despertar* la personalidad *genuinamente* independiente, la *posibilidad* de la cual ha sido producida previamente por el desarrollo económico.[20]

Y aquí llegamos a la cuestión de resolver, en la medida en que ello es posible, la aparente contradicción a que hicimos referencia al comienzo de este ensayo. Si el desarrollo objetivo produce alternativas «abiertas», está claro que no puede haber otro poder de llevar a cabo la solución deseada que la «labor de consciencia sobre consciencia». (Eso, a ojos de Lukács, descubre un vasto campo de actividad para el intelectual, a la vez que coloca una tremenda responsabilidad moral[21] sobre sus hombros). Pero, si esa labor de iluminación y persuasión ha de tener éxito, no puede pasarse sin la afirmación de que «*la vérité est lentement en marche et à la fin des fins rien ne l'arrêtera*».

4

Hasta ahora el acento ha sido puesto principalmente en la unidad del pensamiento de Lukács; ahora es necesario mos-

19. Ibid., p. 94.
20. Ibid., p. 45
21. Un tema siempre presente en los escritos de Lukács es el de la responsabilidad de los intelectuales, que predomina en varios de sus volúmenes, por ejemplo, *Az írástudók felelössége* (La responsabilidad de los in-

trar, siquiera sea brevemente, la lógica interna de su desarrollo: las modificaciones de su posición, dentro de su unidad última, y las determinaciones que hay tras ellas. En los límites de este ensayo no queda espacio para otra cosa que para simples esbozos. Pero por sumario y esquemático que pueda ser el resultado, es necesario perseguir aquellas modificaciones y determinaciones para no distorsionar la imagen de conjunto.[22]

El alma y las formas —un volumen de ensayos escritos entre 1908 y 1910— es el primer logro intelectual importante de Lukács. Es una obra de gran sensibilidad, llena de alusiones y ambigüedades inagotables. No tiene un tema unificador, y sin embargo la impresión general es la de que se ha leído *una* obra, no una colección ocasional de ensayos. (Las colecciones de Lukács posteriores a 1913 son en verdad muy diferentes en ese aspecto.) El principio de composición de esos ensayos juveniles —incluyendo los que componen *Cultura Estética*— se vence mucho del lado subjetivo. Los temas elegidos son trampolines para el despegue, más bien que puntos

---

telectuales), *Irodalom és demokrácia* (Literatura y democracia), *Új magyar Kultúráért* (Por una nueva cultura húngara), *Schicksalswende, Existentialisme ou marxisme, Fortschriff und Reaktion in der deutschen Literatur, Die Zerstörung der Vernunft,* etc. He aquí una cita característica de uno de sus ensayos: «*La intelligentsia* se encuentra en la encrucijada. ¿Nosotros deberíamos —como los intelectuales de Francia en el siglo dieciocho, y los de Rusia en el diecinueve— preparar el camino a una época, nueva y progresiva, de la historia del mundo, y luchar por ella? ¿O deberíamos, como los intelectuales alemanes de la primera mitad del siglo veinte, ser impotentes sacrificados, ayudantes involuntarios de los ayudantes de una reacción bárbara? No hay duda en cuánto a cuál de esas actitudes es *digna* y cuál es indigna de la esencia, el conocimiento y la cultura de los intelectuales». «Von der Verantwortung der Intellektuellen», en *Schicksalswende,* Aufbau Verlag, Berlín, 1956, p. 245.

Lukács pone un enorme énfasis en la exploración de los aspectos morales de problemas de estética o de filosofía general. Es significativo que su monumental *Estética* —llena, por todas partes, de referencias morales— alcance su climax en el capítulo sobre «Der Befreiungskampf der Kunst» (La fuerza liberadora del arte). (Ver *Die Eigenart des Ästhetischen,* Luchterhand, Neuwied-Berlín, 1963, Vol. 2, pp. 675-872.) No es, pues, sorprendente que, para Lukács, una obra de arte desprovista de significación moral no puede tener una importancia artística permanente.

22. He tratado algunos aspectos en «Die Philosophie des "tertium datur" und des Koexistenzdialogs», *Festschrift zum Achtzigsten Geburtstag von G. Lukács,* Luchterhand, Neuwied-Berlín, 1965, pp. 188-207.

de referencia objetivos. Paradójicamente, es la ausencia de un tema central definido lo que une esos ensayos. Solamente los temas parciales están bien iluminados y adecuadamente enfocados. Pero los contrastes dialécticos del tema nítidamente enfocado producen un efecto general de claroscuro: el de una complejidad vagamente contorneada, y sin resolver. Podríamos decir que esos ensayos son «variaciones sobre un tema huidizo». El tema sintetizador —que sólo está originalmente allí como una intuición vaga, como un «anhelo de objetividad» no definido ni articulado— va naciendo ante nuestros ojos. Al tomar forma a través de sus aspectos parciales, trayendo a la vida al mismo tiempo el reto de la superación de aquella parcialidad, presagia la necesaria destrucción de la forma de ensayo del joven Lukács.

El problema de la fragmentación aparece una y otra vez, bajo muchos de sus aspectos. «El conocimiento humano —escribe Lukács— es un *nihilismo psicológico.* Vemos *mil relaciones,* pero nunca captamos una *genuina conexión.* Los paisajes de nuestra alma no existen en parte alguna; no obstante, en ella, cada árbol y cada flor son concretos».[23] Y, más adelante: «El hombre de la lírica de George es un hombre solitario, liberado de todos los vínculos sociales».[24] Y, aún en otro lugar:

> Kassner ve *síntesis* solamente, por así decirlo, con los ojos cerrados; cuando mira a las cosas, ve tanto, tan delicados detalles, tantas cosas que nunca pueden ser repetidas, *que cualquier síntesis tiene que aparecerle como una mentira,* como una falsificación deliberada. Si cede a su anhelo, si cierra los ojos para poder ver las cosas *juntas —en el reino de los valores—* su honradez le obliga a volver inmediatamente a mirarlas, y una vez más las encuentra separadas, aisladas, sin aire. La oscilación entre esos dos polos determina el estilo de Kassner.[25]

Cuando, sobre un fondo semejante, dice de los poemas de George que «un día, quizás, incluso estos poemas pueden con-

23. *Die Seele und die Formen.* Egon Fleischel &Co., Berlín, 1911, p. 189.
24. Ibid., p. 190.
25. Ibid., p. 54.

vertirse en canciones populares»,[26] eso no representa más que una esperanza gratuita: el más débil «deber ser» posible. No obstante, ello no altera en lo más mínimo el hecho de que el reto haya aparecido en el horizonte, llevando consigo el creciente reconocimiento de que no puede haber solución en términos de postulados de valor. Lukács se pone a buscar soluciones a problemas parciales. No encuentra ninguna, pero sale victorioso de su derrota. Porque lo que consigue es la metamorfosis de sus problemas originales en un complejo cualitativamente más alto de cuestiones más concretas. Armado con la consciencia gráfica de que lo concreto de «los árboles y flores desprovistos de paisaje» es un concreto falto de significado, está ahora en mejor posición para atacar el tema siempre importante de la «totalidad». El precio que tiene que pagar por ese éxito no buscado es el abandono definitivo de la anterior forma de ensayo, con todo el inmediato atractivo inherente a la misma.

La consumación de esa forma de ensayo tiene lugar en la *Teoría de la Novela*, en 1914-15. Ésta fue proyectada como una introducción a una monumental obra sistemática que nunca ha llegado a completarse. (Existen cientos de páginas manuscritas, dejadas deliberadamente sin publicar: Lukács me describió una vez ese intento suyo de sistematización como «un monstruo de seis patas».)[27] Lo que resultó en realidad fue un gran ensayo bien logrado *malgré lui*. La apariencia de sistematización en la *Teoría de la Novela* no debe engañarnos: su verdadera estructura —su fundamental principio de composición— es ensayística, en el espíritu de la forma de ensayo propia hasta entonces de Lukács. Las obras analizadas no conservan su propia fisonomía; están «sublimadas» y convertidas en pilares de una construcción intelectual (*geisteswissenschaftliche*). Toda la virtualidad de la forma de ensayo del Lukács anterior es llevada a su plena realización y culminada hasta sus límites extremos en la *Teoría de la Novela*, a causa

26. Ibid., p. 177.
27. En 1963, cuando le devolví unas trescientas páginas del manuscrito que sobrevivieron guardadas por Arnold Hauser, aunque alegre por la supervivencia de un viejo documento, encontró que releerlo sería una pérdida de tiempo.

del complejo de problemas, cualitativamente más alto, que se propone resolver, en comparación con los volúmenes anteriores. Por otra parte, en el curso de su realización en plenitud, esa anterior forma de ensayo llega también a reventar, y, de ese modo, es permanentemente trascendida en la evolución de Lukács. El elemento de objetividad —en la *Problematik* de la «totalidad», heredada de *El alma y las formas*— la inunda y resulta demasiado abrumador para su frágil estructura. Lukács no volverá más a aquella forma de ensayo, ni habría podido hacerlo; sólo habrá ya expresiones ocasionales de una nostalgia de cumplimiento formal, necesaria y (en opinión de Lukács) debidamente perdido. El atractivo peculiar de la *Teoría de la Novela* es inseparable de la resonancia histórica de un difundido sentimiento de nostalgia de cumplimiento, que en ella se exhibe. La *Teoría de la Novela no está ya* dentro de los límites de una (disciplinada) subjetividad, *y no es todavía* la aceptación consciente de la impersonalidad metodológica que se sigue del reconocimiento del último poder determinante de la «totalidad objetiva». (Eso significa también la subordinación consciente de las propias aspiraciones composicionales a la tarea de rastrear las caóticas intrincaciones y las complejidades «sin orden» del orden objetivo.) Es una obra única, caracterizada por la contradicción entre la más alta intensidad de consciencia del poder de objetividad y el radicalismo no comprometedor de su rechazamiento. Su atractivo único está en que en ella la contradicción es «trascendida» —aunque sólo sea subjetivamente— a través de su cumplimiento formal, rigor de composición, imaginería poética y estilo apasionadamente realzado.[28] Ideológi-

28. Una breve cita bastará para dar idea del estilo en cuestión: «¡Felices los tiempos para los cuales el cielo estrellado es el único mapa de los caminos transitables y que hay que recorrer, y la luz de las estrellas la única claridad de los caminos! Todo es para ellos nuevo y, sin embargo, familiar; aventura y, sin embargo, posesión. El mundo es ancho y, sin embargo, como la casa propia, pues el fuego que arde en las almas es de la misma naturaleza que el de las estrellas; se separan claramente el mundo y el yo, la luz y el fuego, pero a pesar de ello no se llegan a ser extraños; pues fuego es el alma de toda luz, y todo fuego se viste de luz.»

Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der grossen Epik. P. Cassirer, Berlín, 1920, p. 9.

camente está situada en una especie de «limbo», en los inmediatos confines de la visión de un infierno capitalista. No es asombroso que los campeones de un romántico limbo de existencia intelectual hayan hecho de ella su mito.

La «nueva época del mundo» (*neue Weltepoche*) que aparece en el horizonte de la *Teoría de la Novela* no es más que una vaga intuición. Incluso en las referencias finales a Dostoievski subsiste una misteriosa insinuación, un signo de interrogación bajo la sombra del «deber ser». Lo introduce de manera obligada la dialéctica interna de su argumentación, por el reconocimiento de que:

"El proceso, que es la forma interna de la novela, es el camino del individuo problemático hasta sí mismo, el camino que va desde la oscura prisión en la realidad simplemente existente, heterogénea en sí, sin sentido para el individuo, hasta el autoconocimiento claro. Tras la consecución de ese autoconocimiento el ideal hallado penetra sin duda con su luz, como sentido de la vida, en la inmanencia de ésta, pero con eso no se recupera la escisión de ser y deber-ser, ni se puede tampoco superar en la esfera en que esto ocurre, en la esfera vital de la novela."[29]

No obstante, cuando en el inacabado manuscrito Lukács intenta concretar más ese problema de «*Aufhebung*» dentro de los confines de su visión de ese período, encuentra que nunca llega más allá de una obra cancerosamente creciente que no conduce a parte alguna. El manuscrito está caracterizado por subidas enormemente largas y saltos con aterrizajes justo en el lugar de despegue. La significativa importancia de ese interminable manuscrito para la evolución de Lukács estuvo en que intensificó su consciencia —que él sentía incluso a ese nivel de abstracción— de estar en mitad de un callejón sin salida. Una de las máximas que Lukács acostumbraba recomendar era: «no te detengas a mitad de camino, sigue inflexiblemente la idea hasta su conclusión; las chispas producidas por el choque de tu cabeza contra la pared te mostrarán que has llegado al límite». Lukács aprendió eso de Georg

29. Ibid., p. 75.

Simmel, en su seminario «privadísimo», y lo dio por válido, tanto subjetiva como objetivamente. Él no experimentó nunca una mayor intensidad de chispas que en ese período de la síntesis inacabada, pero exploró plenamente en todas direcciones los límites de adaptabilidad de las categorías hegelianas. Su manuscrito inédito exhibe de una manera gráfica la inadecuación de esas categorías para enfrentarse con las complejidades específicas de nuestra situación histórica, a pesar de los desapasionados esfuerzos de un gran intelecto por «ponerlas al día». Por esa sola razón, si no hubiera otras, el manuscrito merece ser publicado.

La solución de la profunda crisis personal fue ayudada por la dramática intensificación de los acontecimientos: la revolución de octubre, el derrumbamiento militar de la monarquía austro-húngara, y la erupción de una crisis general socio-económica y política. Al ver cómo la «nueva época del mundo» de *La teoría de la novela* aparecía como una concreta fuerza material, Lukács la saludó con entusiasmo, y con grandes expectativas inmediatas. Sus primeros intentos de una radical reestimación están marcados por una unificación impaciente, *La teoría de la Novela* aparecía como una concreta fuerza material, y su principio de una síntesis práctica moralmente fundamentada. El modo como saluda la unificación de los partidos Comunista Húngaro y Social-Demócrata es sumamente característico de ese talante:

"Hoy el partido (unificado) es la expresión de la voluntad unificada del proletariado unificado; es el órgano ejecutivo de la voluntad que está formándose a partir de nuevas fuerzas en la nueva sociedad. La crisis del socialismo, que se expresó por *la oposición dialéctica entre los dos tipos de partidos obreros,* ha llegado por fin a su término. El movimiento proletario ha entrado *finalmente* en una nueva fase, la fase de su poder. La poderosa hazaña del proletariado húngaro consiste en el hecho de que finalmente ha conducido a la revolución mundial a esa nueva fase. La revolución rusa ha puesto de manifiesto que el proletariado es capaz de tomar el poder y organizar una sociedad nueva. La revolución húngara ha mostrado que esa revolución es posible sin luchas fratricidas entre proletarios. Con eso, la revolución mundial alcanza una etapa de gran progreso. Redunda en honor

del proletariado húngaro el haber sido capaz de crear *desde sí mismo* el poder necesario para ese papel directivo, para *dirigir a sus líderes* y a los proletariados de todos los países."[30]

De la misma manera, como ya hemos visto en el epígrafe 2 de este ensayo, la solución de un bien identificado dilema de poder socialista se ve en términos de «postulado moral-contra-instituciones». La temprana destrucción del experimento húngaro puso un comprensible final a aquel talante. Viene a continuación una apasionada toma de consciencia de la mayor intensidad intelectual, cuyo monumento, justamente famoso, aunque muchas veces mal entendido o mal interpretado, es *Historia y consciencia de clase.* Dicha obra es no solamente un intento profundamente original y en gran medida logrado de substitución de Hegel por el marxismo (aparte de ciertos aspectos del espinoso tema de las relaciones «sujeto-objeto»), sino que además suscita una legión de problemas concretos en los campos institucional y de la organización, estrechamente unidos a problemas filosóficos de la mayor generalidad. Por ejemplo:

"El consejo obrero es la superación político-económica de la cosificación capitalista. Del mismo modo que en la fase posterior a la dictadura ha de superar la división burguesa entre la legislación, la administración y la jurisprudencia, así también está llamado, ya en la lucha por el poder, a superar la dispersión espacio-temporal del proletariado y a poner la economía y la política en la unidad verdadera de la acción proletaria, contribuyendo de este modo a conciliar la escisión dialéctica entre el interés inmediato y el objetivo último."[31]

Así, aunque el elemento imperativo es todavía muy fuerte, el reconocimiento del potencial mediador de una institución históricamente concreta es un importante paso adelante desde la posición anterior.

En la década de 1920 las energías de Lukács se dividen entre las tareas políticas y los estudios filosóficos. En política

30. «*Taktika és etika*» (Táctica y ética), en *Georg Lukács: Schriften zur Ideologie und Politik,* p. 40.
31. P. 93 de la edición alemana. (P. 87 de la trad. cast.)

su posición no es en modo alguno feliz, pues recibe un ataque tras otro de funcionarios del Comintern y de dirigentes sectarios de su propio Partido. Y, después de la derrota de sus «tesis Blum», se acaba hasta su actividad política periférica. A partir de entonces su actividad queda limitada al trabajo teorético, y, durante un breve intervalo después de la guerra en Hungría, a la política cultural. Los estudios filosóficos, en forma de reseñas críticas, continúan las investigaciones interrumpidas en *Historia y consciencia de clase.* (Los más importantes son los artículos sobre Bujarin, Lassalle y Moses Hess. El librito sobre Lenin es de una clase aparte, y está caracterizado por una clara síntesis de algunos problemas centrales de dialéctica —elaborados en *Historia y consciencia de clase*— con un notable sentido de realidad política.) Puede advertirse en ellos el impacto de una creciente asimilación de la economía política, aunque el punto culminante en ese aspecto está representado por una más importante obra sistemática escrita en la década siguiente, *El joven Hegel, Sobre las relaciones entre Dialéctica y Economía* (Como programa, el tema central de ese libro aparece por primera vez en *Moses Hess y los problemas de la dialéctica idealista*).

La década de los treinta trae consigo una vez más los ensayos literarios, aunque, desde luego, de una forma fundamentalmente diferente. En cuanto a su estructura, están mucho más próximos a la monografía sistemática que al ensayo tradicional. Su composición viene dictada por las conexiones objetivas de las obras en cuestión, vistas en la estructura general de la concepción lukácsiana del mundo, por complejas y «desviantes» que puedan ser. El autor de esos ensayos toma sobre sí la tarea de abordar problemas que el Lukács joven habría excluido a priori del campo de sus intereses. La noción central que guía esos ensayos y emerge de los mismos en una forma cada vez más concreta, es el concepto de «específico». Su equivalente filosófico universal —mediación— había sido repetidamente abordado en el período precedente. Sin el bien logrado abordaje de ese problema general, los nuevos ensayos literarios habrían estado desprovistos de un principio de cohesión interna que pudiese prevalecer últimamente sobre sus múltiples ramificaciones y complejidades implicadas. Sobre la

base de ese punto de referencia general, Lukács estaba capacitado no sólo para zambullirse en los aspectos más heterogéneos de las obras de arte discutidas —desde los políticos y sociológicos hasta los morales y epistemológicos— tal como los presentan en su individualidad concreta, sino también para sintetizarlos en un cuadro estético particular bien identificable. Al ensancharse el campo de su investigación concreta, también sus categorías estéticas generales ganaron en carácter concreto y en complejidad. Así, las «monografías condensadas» prepararon dialécticamente el terreno para una síntesis estética general.

Pero por el tiempo en que Lukács podía empezar a escribir esta última, cambios importantes en las perspectivas mundiales del socialismo —el programa de desestalinización, la explosión húngara, China y más tarde Cuba, etc.— aportaron nuevas complicaciones. Pusieron al descubierto una contradicción latente en los ensayos de Lukács. Porque el intenso «carácter mediado» que les caracteriza no es simplemente, ni mucho menos, una fusión adecuada con el carácter específico de las obras que discute, aunque también sea eso en una importante medida. Es también al mismo tiempo un «*incognito*» para la polémica político-filosófica a que se veía empujado como un resultado de su obligado retiro de la política y las difíciles condiciones de vida bajo Stalin, así como una resignación al estrechamiento de perspectivas y a la inevitabilidad de lo que él llamaba un «*détour* históricamente necesario». En la medida en que los desvíos en sus análisis literarios son debidos a ese «incógnito» y esa «resignación», su propio principio objetivo de composición de los ensayos es evidentemente violado, cualquiera que sea la importancia que las excursiones mismas pudieran tener en otros aspectos. (Tanto más cuanto que algunos importantes aspectos formales de las obras analizadas son inevitablemente empujados hacia el fondo en el curso de tales incursiones y excursiones.) Pero es más importante el hecho de que el trabajo preparatorio de la síntesis posterior resulta, incluso a la luz de la percepción del propio Lukács de las perspectivas cambiantes, temporalmente condicionado en una medida mayor de lo aceptable. Uno de los criterios de la grandeza de Lukács es cómo sabe encontrar la fuer-

za moral y el poder intelectual para hacer frente al desafío de un «nuevo comienzo», incluso después de cumplidos los setenta.

Hay aquí una semejanza no sólo superficial con la crisis del período siguiente a *La teoría de la Novela,* aunque también diferencias esenciales. El primer resultado de su intento de síntesis es el libro *Sobre la particularidad como categoría de la Estética* (*Über die Besonderheit als Kategorie der Ästhetik*), pensado en principio como una Introducción a la obra sistemática de Estética, aunque resultó de modo que tuvo que mantenerse separado de ésta. La diferencia esencial respecto de los años de alrededor de 1915 está en que la nueva crisis personal —una vez más, sobre el fondo de una crisis histórica objetiva— fue atacada y resuelta, en la medida en que era entonces posible para él, dentro de las perspectivas del marxismo. Ese hecho le ha permitido completar la nueva obra; los macizos volúmenes de *Die Eigenart des Ästhetischen* (*Estética*). Pero esta obra exhibe claramente las señales de una situación no resuelta: está mucho más cerca de ser un borrador tosco que una síntesis lograda. Revela estratos heterogéneos de la evolución de su pensamiento, dejados unos junto a otros. Además, la nueva y extensa «cimentación» —hecha necesaria por el reconocimiento de los defectos temporales de anteriores preparaciones, y por la aguda conciencia de las lagunas dejadas sin rellenar— se hace ante nuestros ojos, y es incorporada, en su inmediatez, a la síntesis general. Esta última característica —y no el nivel de abstracción— separa tristemente esta obra fundamental del público lector.[32] Otra obra importante de búsqueda de reexamen y síntesis es la recién completada *Ontología del ser social,* conocida hasta ahora solamente por las informaciones del propio Lukács. Por el testimonio de éste cabe esperar, pero en modo alguno predecir, que la obra consiga superar el carácter, internamente determinado, de borrador tosco de la *Estética.*

32. Hay que esperar que algún día aparecerá una versión reelaborada y substancialmente condensada de ese «tosco borrador».

5

Las categorías centrales de la dialéctica de Lukács son los conceptos estrechamente interrelacionados de «totalidad» y «mediación». La discusión adecuada de los mismos requeriría un análisis muy detallado, que, desgraciadamente, está aquí fuera de lugar. Hemos de contentarnos una vez más con seguir los simples esbozos de las formulaciones de Lukács y sus soluciones.

Como hemos visto, la apasionada rebelión del joven Lukács contra las formas imperantes de aislacionismo y fragmentación capitalista había traído consigo la muy prematura expectación de una solución posible, y postulados de un carácter intransigentemente comprehensivo. Pero también hemos visto que, incluso en *La teoría de la novela,* el concepto de totalidad seguía siendo un principio regulativo abstracto, a pesar de la realizada conciencia de su importancia crucial. Fue en *Historia y consciencia de clase* donde Lukács logró por primera vez suscitar al más alto nivel de generalización, el tema de la «totalidad concreta».

Él subrayó que

"Lo que diferencia decisivamente el marxismo de la ciencia burguesa no es la tesis de un predominio de los motivos económicos en la explicación de la historia, sino el punto de vista de la totalidad. La categoría de la totalidad, el dominio omnilateral y determinante del todo sobre las partes, es la esencia del método que Marx tomó de Hegel y transformó de manera original para hacer de él el fundamento de una nueva ciencia." [33]

Y añadió, después de su crítica del «punto de vista individual» de la teoría burguesa: «*La totalidad del objeto* no puede ponerse más que cuando el sujeto que lo pone es él mismo una totalidad».[34] Aunque la oposición del «punto de vista individual» y el «punto de vista de totalidad» es todavía una oposi-

33. *Geschichte und Klassenbewusstsein,* p. 39 (P. 29 de la trad. cast.)
34. Ibid., p. 40. (P. 31 de la trad. cast.)

ción abstracta, le permite elaborar la ontología social de *Historia y consciencia de clase.* Afirma que la «*totalidad concreta* es, en consecuencia, *la verdadera categoría de realidad*»,[35] y la concreta como «proceso socio-histórico» (*gesellschaftliches Geschehen*),[36] y formula la tarea de superar la fragmentación teorético-intelectual-artística como una dimensión necesaria de la unificación práctica de «Sujeto y Objeto». (Cuando, en la ya citada obra reciente, define la totalidad social como un «complejo de complejos», ofrece una mucho más concreta estructura general de referencia, que promete una *Ontología* muy superior a la de *Historia y consciencia de clase.*)

Pero «totalidad social» sin «mediación» es algo bastante parecido a «libertad sin igualdad»: un postulado abstracto, y vacío. La «totalidad social» existe en y a través de aquellas múltiples mediaciones mediante las cuales los complejos específicos —es decir, las «totalidades parciales»— se vinculan mutuamente en un complejo general constantemente cambiante. El culto directo a la totalidad, el misticismo de la totalidad como una inmediatez, la negación de las mediaciones e interconexiones complejas, solamente puede producir un mito, y, como ha probado el nazismo, un mito peligroso. El otro extremo de la separación no dialéctica: el culto a la inmediatez y la negación de la totalidad, de las interconexiones objetivas entre los complejos individuales, es también peligroso, pues produce desorientación, la defensa de la fragmentación, la psicología de la falta de sentido de las propias acciones, el rechazar cínicamente la actividad moralmente inspirada, y la aceptación impotente de las propias condiciones, por inhumanas que puedan ser. No es sorprendente que Lukács rechace ambos extremos.

Su «tertium datur» es una concepción dialéctica, históricamente concreta, de totalidad. En 1947, escribe: «La concepción materialista-dialéctica de totalidad significa ante todo la unidad concreta de contradicciones interactuantes...; *en segundo lugar* la *relatividad sistemática* de toda totalidad, tanto *hacia arriba* como *hacia abajo* (lo que significa que toda tota-

35. Ibid., p. 23.
36. Ibid., p. 27.

lidad está hecha de *totalidades subordinadas* a la misma, y también que la totalidad en cuestión es, al mismo tiempo, *supradeterminada* por totalidades de más elevada complejidad...); y, *en tercer lugar,* la *relatividad histórica* de toda totalidad, a saber, que el carácter-de-totalidad de toda totalidad es cambiante, se desintegra, está limitado a un período histórico concreto, determinado».[37] La significación y los límites de una acción, medida, realización, ley, etc., no pueden, pues, ser estimados a no ser en relación a una captación dialéctica de la estructura de totalidad. Eso implica a su vez necesariamente la tarea de una captación dialéctica de las mediaciones complejas que constituyen la estructura de totalidad.

El primer Lukács fue incapaz de formular el concepto de «totalidad concreta» porque no estaba en posición de encararse con aquellas mediaciones que podrían trascender los «detalles, fragmentos, cosas aisladas» de lo «inmediatamente dado» en la unidad última de una totalidad dialéctica dinámicamente cambiante. El cuadro de un conglomerado no mediado, segmentado, no interconectado, estáticamente congelado, de cosas discretas no podía engendrar más que un concepto igualmente estático de totalidad: un nostálgico «postulado-de valor» de unidad. Cuando escribió *Historia y consciencia de clase,* el cuadro había cambiado cualitativamente. Discutiendo el problema del «objetivo final» (*Endziel*) Lukács escribe:

> "Tampoco es un *deber-ser,* una *idea* coordinada regulativamente al proceso «real». El objetivo final es más bien la *relación al todo* (al todo de la sociedad considerada como proceso) por la cual cobra sentido revolucionario cada momento de la lucha. Una relación interna a cada momento precisamente en su simple y sobria cotidianidad, pero que sólo se hace real por su paso a consciencia, dando así realidad también a cada momento de la lucha cotidiana por obra de la relación, ya manifiesta, al todo, o sea, levantándolo de la mera factualidad, de la mera existencia, a la realidad."[38]

37. «A marxista filozófia feladatai az új demokráciában» («Las tareas de la filosofía marxista en la nueva democracia», texto de una conferencia pronunciada en el Congreso de Filósofos Marxistas de Milán, el 20 de diciembre de 1947) Budapest, 1948, pp. 11-12.
38. *Geschichte und Klassenbewusstsein,* pp. 36-7. (P. 26 de la trad. cast.)

Los aspectos problemáticos de la concepción lukácsiana de las «relaciones Sujeto-Objeto» característica de ese período de su evolución pueden ser detectados en ese pasaje. Pero también puede verse claramente que ese concepto de totalidad es ya dinámicamente mediado, aunque, desde luego, no puede ir más allá de las limitaciones impuestas a Lukács por la falta de una mayor concreción en su concepto de «mediación» por aquel entonces.

En la evolución de Lukács, el concepto de «mediación» ha sido abordado y reabordado muchas veces. La lucha contra la falta de sentido de la «inmediatez» (*Unmittelbarkeit*) es desde el principio característica de Lukács: no puede por menos de verse así en *El alma y las formas* o en *Cultura Estética*, para no hablar ya de la *Teoría de la Novela*. «Esteticismo», «naturalismo», «descripciones impresionistas», etc., son rechazados por Lukács a causa de su carácter fragmentado, de su ineptitud para producir la imagen de un todo coherente. Al mismo tiempo, el «simbolismo» es también rechazado porque la imagen que produce es la de una totalidad artificial, falsa, abstracto-subjetiva, ya que la inmediatez de detalle es elevada de una manera directa, y con arbitrariedad subjetiva, a la categoría de comprehensividad, significación universal. (El pasaje anteriormente citado referente a la ironía de Thomas Mann es también revelador en este aspecto). El denominador común entre «naturalismo» y «simbolismo» es, desde luego, la falta de mediación, y así queda entendida su íntima interrelación, a pesar de sus contrastes superficiales a distintos niveles —asunto, caracterización lingüística, forma externa, etc.—, si bien, en la etapa de la que hablamos, sólo como una corazonada, y no como una visión coherentemente desarrollada. El joven Lukács no posee el aparato conceptual que le permitiría transformar esa corazonada en una visión teorética sistemática. El carácter abstracto de su propio nivel general de investigación —las categorías de «el alma y las formas», «valor y realidad» (*Wert und Wirklichkeit*), «la cima del ser» (*Gipfel des Seins*), «apariencia y esencia» (*Schein und Wesen*), «vida y obra de arte» (*Leben und Kunstwerk*), «*puro* constreñimiento de la voluntad pura» (*der reine Zwang auf den Reinen Willen*), «el punto culminante de la existencia» (*der Hohepunkt*

des Daseins) etc. etc.— le impide identificar aquellas mediaciones concretas que podrían trascender la rechazada inmediatez moviéndose hacia una totalidad concreta, y no hacia una cierta «esencia metafísica» abstracta, como ocurre en sus obras más juveniles. La contradicción entre la comprensión de la falta de significado de la inmediatez y la incapacidad de Lukács para resolver conceptualmente los complejos problemas implicados en la relación dialéctica entre mediación y totalidad tiene por resultado una falsa concepción del papel del crítico:

> «El crítico es el hombre que ve lo que hay de fatal en las formas, el hombre cuya *experiencia* más fuerte es el *contenido espiritual* que las formas ocultan dentro de sí mismas, *indirectamente* y de manera inconsciente.» «El ensayo es un tribunal, pero lo que en él es esencial y determinante de valor no es el *juicio* (como en el caso del *sistema*), sino el *proceso de juzgar*».[39]

Así, los elementos de verdad son empujados hasta el punto del misticismo, para ocultar, por inconscientemente que sea, la contradicción última de que lo que está siendo opuesto a la inmediatez fragmentada del «naturalismo», el «simbolismo, etc., (por medio del aparato categorial de *El alma y las formas*, etc.) es una inmediatez mística de congeladas esencias metafísicas. Si se comienza —como lo hace Lukács— por la premisa de que la filosofía puede ofrecer la «fría finalidad de perfección»[40] el margen de la actividad del crítico es ilusorio. El «proceso» que él opone a la «fría finalidad de perfección» exhibida por la filosofía está predeterminado por aquellos metafísicos «contenidos del alma» que se supone que el crítico «experimenta fuertemente», «vive directamente», y libra así de aquella «mediatez» y «ocultamiento inconsciente» que inevitablemente los caracterizan cuando asumen las formas de la «inmediatez sensible» (*sinnliche Unmittelbarkeit*). Se asigna al crítico la tarea de oponerse a la «inmediatez sin alma» del naturalismo, etc., así como de iniciar aquellas formas de «inmediatez sensible» que están penetradas por «contenidos del alma», esto es, en las que una «inmediatez metafísica» to-

39. *Die Seele und die Formen*, pp. 17 y 38.
40. Ibid., p. 4.

ma forma directamente perceptible. Pero al final no hay un criterio de juicio, ni para la inmediatez rechazada ni para la «romantificada». Por eso es por lo que el «proceso de juzgar» tiene que ser mistificado *per se* y opuesto al «juicio» característico del «sistema». El papel del crítico como intermediario entre las «formas» y el «sistema» es un papel ilusorio, porque las entidades metafísicas del «sistema» se dan por supuestas, y se les asigna el «cociente de valor» metafísico de la «finalidad de perfección». El problema de la mediación, a pesar del reconocimiento de la «mala inmediatez» del naturalismo, el simbolismo, etc., sigue sin resolver. Y eso es lo que finalmente derrota al joven Lukács, forzándole a buscar una solución allí donde no puede encontrársela: en una oposición mística al «sistema».

Pero aunque el joven Lukács no supiese dominar el problema de la totalidad concreta mediante la captación de las mediaciones concretas que la constituyen, no debe minusvalorarse el hecho de que el lado negativo del tema —en la forma de la repetida polémica contra la inmediatez del esteticismo, naturalismo, simbolismo, impresionismo, etc.— es abordado con gran rigor y sensibilidad. Podemos reconocer aquí, en efecto, un tema importante de los posteriores escritos estéticos de Lukács, el análisis de la profunda afinidad estructural entre naturalismo y simbolismo en lo que respecta a su incapacidad para trascender adecuadamente el nivel de la cruda inmediatez. El fenómeno paradójico del naturalismo que propende al simbolismo, o incluso que se convierte en simbolismo, por una parte, y el simbolismo que recae en posiciones naturalistas, por la otra, encuentra su explicación en la afinidad estructural de la pérdida de mediaciones. Definiciones claras a ese respecto solamente pueden encontrarse en el Lukács posterior, pero ese complejo de problemas ha sido una herencia del autor de *El alma y las formas.*

El camino hacia una mayor concreción, en lo que respecta a las mediaciones concretas de la totalidad concreta, pasa a través de la antes mencionada crisis de los años 1914-17. Lo significativo en ese contexto es que en dicho período el «sistema» antes no cuestionado es sometido a un examen inquisitivo, que lo muestra desesperadamente defectuoso, hasta el

punto de tener que ser abandonado. Así, la «fría finalidad de perfección», a una mirada más atenta, resultó ser la perfección sin vida de una dialéctica congelada: la transformación de las categorías de una búsqueda originalmente dialéctica de la trascendencia de la inmediatez en las heladas esencias de una inmediatez metafísica. No es sorprendente que el «monstruo de seis piernas» no pudiese ser llevado a una conclusión orgánica; cualquier nuevo intento de remediar sus defectos podía únicamente añadir un nuevo miembro helado, subrayando así las contradicciones de la concepción como un todo. Y la ayuda que Lukács pudiera recibir de la filosofía hegeliana no era aquí de utilidad alguna. Porque, como él mismo advirtió más tarde, Hegel intentó abordar ese complejo de problemas:

"...como puramente teorético, como lógico... De resultas, *las categorías mediantes alcanzan independencia* como «esencias reales»; se liberan del *proceso histórico real*, desde la base de su genuina comprehensibilidad, y de ese modo se convierten en una *nueva inmediatez petrificada*." [41]

Un sistema de esa especie no podría servir de ayuda, excepto indirectamente, es decir, exhibiendo las contradicciones de ese modo de abordar el problema. El propio Lukács tenía que empezar por abandonar las premisas de su anterior sistema antes de encontrar una solución satisfactoria al problema de inmediatez-mediaciones-totalidad. Su encuentro con el marxismo le hizo ver claramente el hecho de que el vínculo intermediario crucial de todos los fenómenos humanos es la «actividad práctico-crítica» del hombre, con su referencia última —una referencia «en último análisis»— a la esfera de la economía. Su ajuste de cuentas con la filosofía hegeliana en *Historia y consciencia de clase* —especialmente en su parte central sobre *La cosificación y la consciencia del proletariado*— es inequívoco y concluyente en ese aspecto. Insiste eficazmente en que la crítica marxista de la economía política viene basada metodológicamente en el programa hegeliano de la «di-

41. «Moses Hess und die Probleme der idealistischen Dialektik», en *Georg Lukács: Schriften zur Ideologie und Politik.*, p. 268.

solución de la inmediatez», que para Hegel no pasaría de ser un programa abstracto y no realizable, a causa de las limitaciones socio-históricas de su punto de vista. Al mismo tiempo se subraya repetidamente que el punto crucial es la complejidad de las «mediaciones concretas»: si éstas son suprimidas, el resultado es inevitablemente algo negativo, e incluso peligroso, como «marxismo vulgar», «economismo», «utopismo ético», «*Proletkult*», «sectarismo», «esquematismo», «naturalismo», «romanticismo revolucionario» (una versión de «simbolismo»), «voluntarismo» «subjetivismo», «estalinismo», etc., etc. Lo que, según Lukács, tienen en común todas esas tendencias y manifestaciones es el olvido o la supresión de las categorías de mediación.

Así, en la concepción lukácsiana, el papel de la economía, lejos de ser mecánico y unilateralmente determinista, es dialécticamente activo: el papel que recibe es el de sistema de coordinadas estructural y metodológicamente último. Eso no significa, desde luego, que ahora hayamos adquirido una «varita mágica» en la forma de un «denominador común» mecánico. Al contrario, la afirmación de la importancia de la economía solamente adquiere su significado si uno es capaz de captar las múltiples mediaciones específicas en los más variados campos de la actividad humana, que no solamente están «construidos sobre» una «realidad económica», sino que también estructuran activamente esta última, a través de su propia estructura relativamente autónoma e inmensamente compleja. Sólo si se capta dialécticamente la multiplicidad de mediaciones específicas es posible entender la noción marxista de economía. Porque si ésta es el «determinante último», es también un «determinante determinado»: no existe fuera del siempre concreto e históricamente cambiante complejo de mediaciones concretas, incluidas las más «espirituales» de éstas. Si la «desmitificación» de la sociedad capitalista, por el carácter fetichista de su modo de producción e intercambio, ha de partir del análisis de la economía, eso no significa, ni muchísimo menos, que los resultados de semejante análisis económico puedan ser simplemente transferidos a otros niveles y a otras esferas. Aun en lo que respecta a la cultura, política, derecho, religión, arte, ética, etc., de la sociedad ca-

pitalista, hay todavía que buscar esas mediaciones complejas, a diversos niveles de generalización histórico-filosófica, que permitan obtener conclusiones fidedignas, tanto acerca de la forma ideológica específica en cuestión como acerca de la forma dada, históricamente concreta, de la sociedad capitalista como un todo. Y eso es más evidente si se intenta transferir el análisis a un nivel más general, como resulta de hecho necesario en el curso del análisis estructural de cualquier forma particular de sociedad, o de cualquier forma específica de actividad humana. No se puede captar lo «específico» sin identificar sus múltiples interconexiones con un sistema dado de mediaciones complejas: en otras palabras, hay que poder ver los elementos «atemporales» (sistemáticos) en la temporalidad, y los elementos temporales en los factores sistemáticos. Es en relación con ese punto donde Lukács subraya las diferencias fundamentales entre Marx y Hegel, al mismo tiempo que pone de relieve los grandes logros del segundo:

"La tremenda contribución intelectual de Hegel consistió en el hecho de que hizo a la *teoría* y la *historia dialécticamente relativas* entre sí, las captó en una penetración recíproca, dialéctica. Pero, en una última instancia, su tentativa fue un fallo. Nunca pudo llegar hasta la *unidad genuina de teoría y práctica*: todo lo que podía hacer era o rellenar la secuencia lógica de las categorías con riqueza de material histórico, o racionalizar la historia, como una sucesión de formas, cambios estructurales, épocas, etc., que él elevaba al nivel de categorías mediante su sublimación y su abstracción; Marx fue el primero que pudo ver con claridad a través de ese falso dilema. Marx no derivó la *sucesión de categorías* ni de su *secuencia lógica* ni de su *sucesión histórica,* sino que reconoció «su sucesión como determinada por la relación que tienen unas con otras en la sociedad burguesa». De ese modo, no solamente dio a la dialéctica la base real que Hegel buscó en vano, no meramente la colocó sobre sus pies, sino que también elevó la crítica de la economía política (a la que había hecho base de la dialéctica) por encima de la rigidez fetichista y la estrechez abstractiva a que la economía estaba sometida, hasta en el caso de sus mayores representantes burgueses. La crítica de la economía política ya no es una ciencia entre otras, ni está meramente elevada por encima de éstas como una «ciencia fundamental», sino

que *abarca toda la historia universal* de las «formas de existencia» (las categorías) de la sociedad humana." [42]

Esa concepción de la economía como la comprehensión dialéctica de todas las categorías de la sociedad humana, a través de sus complejas transformaciones en la historia, no podría estar más lejos de una visión mecanicista. Porque la variedad inmensa de las categorías solamente puede ser inter-relacionada en un todo coherente si el «modelo» de apreciación general es el de las mediaciones y transiciones múltiples, cualificadas histórica y sistemáticamente a la vez.

Los aciertos filosóficos de Lukács llegan tan lejos como su concepción de la mediación (totalidad) le permite ir. Por otra parte, huelga decir que su concepción ha sido profundamente afectada por su difícil situación histórica como crítico, político y filósofo. El tema de la mediación no es simplemente uno entre muchos, ni un problema filosófico abstracto, por complejos y «abstractos» que puedan ser muchos de sus aspectos. Cuando Lukács critica con vigor el «utopismo ético» de Feuerbach,[43] como resultado de una repulsa miope de la categoría hegeliana de «mediación», está combatiendo también contra una tendencia utópica en el movimiento socialista de su tiempo. Del mismo modo, su crítica del «marxismo vulgar», el «economismo», «sectarismo», «naturalismo», «*Proletkult*», «esquematismo», «romanticismo revolucionario», «zhdanovismo», «voluntarismo», «subjetivismo», «estalinismo», etcétera, lleva siempre el signo de una urgencia histórica, tanto como sus polémicas dirigidas contra el otro lado, contra el «irracionalismo», «decadentismo», «el mito de la inmediatez», etc., etc. Lukács vive y trabaja en un tiempo en que «las mitificaciones de la inmediatez capitalista» han penetrado ya en el movimiento socialista organizado («economismo», «revisionismo», etc.), y cuando la sociedad surgida de la victoriosa revolución de octubre está siendo condicionada y afectada de múltiples maneras por los movimientos «irracionales» de ese sistema de «inmediateces reificadas». La tarea teorética se ve

42. Ibid., pp. 286-7.
43. Ver varios pasajes en su ensayo sobre Moses Hess.

como un desafío de gran significación práctica. Así aprecia Lukács, por ejemplo, la perspectiva sectaria:

"La visión del mundo sectaria, que menosprecia políticamente el *papel mediador* de los *intereses* (incentivos) *inmediatos* en la realización de tareas histórico universales, crea la misma especie de dogmatismo al nivel de la concepción individual del mundo: un dogmatismo que descarta todos los factores mediadores." [44]

Es bastante obvio que no estamos ante un tema académico, porque el olvido de «todos los factores mediadores» no está lejos de la tragedia de los campos de concentración. En *Historia y consciencia de clase, Moses Hess, El joven Hegel, Ensayos sobre el realismo, La categoría de la particularidad, La peculiaridad de lo estético,* observamos la búsqueda teorética, por Lukács, de una más profunda comprensión de las complejidades de la mediación en un mundo dominado por las perspectivas peligrosamente estrechas que se alzan sobre los cimientos de inmediateces reificantes. La búsqueda adquiere su *pathos* práctico en este contexto: como la respuesta de un filósofo a un desafío histórico. Y, sea lo que sea lo que pueda pensarse de algunas partes de *El asalto a la razón,* los capítulos verdaderamente finos e impresionantes de dicha obra adquieren su importancia significativa en el mismo contexto.

Los logros de Lukács son más notables en aquellas de sus obras en las que la investigación puede mantenerse legítimamente a un nivel más abstracto. En tales obras explora sistemáticamente los intrincados problemas de la mediación, en sus múltiples aspectos, como ningún otro filósofo lo ha hecho. El resultado es no solamente la solución de numerosos temas estéticos complejos, sino también la formulación de algunos problemas fundamentales y desafiantes en los campos de la epistemología, la ética, la ontología y la filosofía de la historia.

Por otra parte la naturaleza teorética general de su concepción de la mediación resulta ser una auto-trampa en ciertas situaciones, a saber, en circunstancias en las que hasta un sim-

44. *Uj magyar kultúráert* («Por una nueva cultura húngara»). Szikra, Budapest, 1948, p. 134.

ple inventario de los ingredientes socio-históricos en juego revelaría mucho más que la estimación teorética forzada y completamente irrealista de Lukács de las presuntas nuevas tendencias históricas. Citemos, como ejemplo, su examen de las características de la «nueva democracia», es decir, de la «democracia del pueblo»:

"La verdadera democracia —la nueva democracia— produce en todas partes *transiciones* reales, *dialécticas*, entre la vida pública y privada. El punto crucial en la nueva democracia es que ahora el hombre participa en las interacciones de la vida pública y privada como un *sujeto activo*, y no como un *objeto pasivo*... La nueva fase éticamente emergente demuestra sobre todo que la libertad de un hombre no es un obstáculo para la libertad de otro, sino su precondición. El individuo no puede ser realmente libre excepto en una sociedad libre... La ahora naciente autoconciencia de la humanidad anuncia como una perspectiva el final de la «prehistoria» humana. Con eso, la auto-creación del hombre adquiere un nuevo acento; ahora vemos como una tendencia la aparición de una unidad entre la auto-constitución humana del individuo y la auto-creación de la humanidad. *La ética es un vínculo intermediario crucial en todo ese proceso.*"[45]

Como podemos ver, ese análisis yerra inapelablemente el blanco en tanto que apreciación concreta de una situación histórica particular: es, en efecto, una sucesión de postulados filosóficos generales presentados como tendencias sociales realmente existentes. En eso se parece mucho al pasaje antes citado, escrito a principios de 1919, con ocasión de la unificación de los dos partidos obreros húngaros: la misma manera de abordar la cuestión, el mismo intento de vincular directamente —sin las necesarias «mediaciones»— una situación histórica particular con lejanas «perspectivas histórico-mundiales». Aquí estamos frente a anticipaciones filosófico-morales, frente a la re-afirmación de la validez de algunos postulados morales fundamentales, frente a una invitación a realizar algunos puntos básicos del programa marxista —en una situación en la que las políticas «exigencias de poder» de

45. «Las tareas de una filosofía marxista en la nueva democracia», 20 de diciembre de 1947.

llevar un programa a la realidad parecen ser satisfechas—; pero no frente a una captación realista de las específicas características y contradicciones de una formación social.

La falta de realidad del análisis de 1919 podría explicarse como debida a la inexperiencia política de Lukács, aunque, como hemos visto ya entonces las cosas eran mucho más complejas que eso. Pero treinta años más tarde, cuando Lukács escribe sobre la «nueva democracia», la hipótesis de la inexperiencia política definitivamente no funciona. Después de todo, entre una y otra fecha, no solamente había vivido Lukács los dramáticos meses de la República Soviética Húngara, seguidos por los largos años de emigración política, en el oeste y en Moscú, sino que también había tenido experiencia personal de las prisiones políticas del sistema estalinista. Si, a pesar de todo eso, Lukács alimenta las ilusiones que acabamos de ver, eso es algo que no podemos explicar mediante una referencia tautológica a las ilusiones mismas. Lo que habría que intentar sería una explicación en términos de su propia vida y de las interacciones de ésta con el sistema de sus ideas.

Como ya se ha dicho, los logros filosóficos de Lukács encuentran su límite en su concepción de mediación, o, para ser más preciso, en los defectos de esa concepción: en la injustificada intrusión de la «inmediatez» en su «visión del mundo» general. Así puede verse con claridad, en nuestras citas de los años 1919 y 1947, en la transferencia directa de un particular estado de cosas social a un nivel histórico-universal de la mayor generalidad. Por lo demás, eso no constituye por sí mismo una explicación. La pregunta que requiere una respuesta es la siguiente: por qué tiene lugar semejante transferencia no dialéctica en ciertos contextos específicos del pensamiento de Lukács, a pesar de la extremadamente clara consciencia que en general tiene éste de la importancia crucial de las mediaciones.

Para encontrar una respuesta a esa pregunta hay que tratar de comprender el carácter abstracto de la dimensión política de su concepto de mediación. Los principales determinantes a ese respecto no pueden ser reducidos a la ya mencionada inmovilidad socio-política que dominó los años de formación intelectual de Lukács en su patria. Y tampoco podrían ser ago-

tados con una referencia a la atmósfera rarificada de la política en una emigración débil (esto es, en una emigración política desprovista de un apoyo social de base amplia en el país de origen), en la que Lukács trató de superar los *handicaps* de su primera formación. El factor dominante (el «*übergreifendes Moment*») fue el cambio fundamental en el movimiento socialista universal organizado, que se realizó durante la década de 1920, como secuela de los cambios en la evolución interna de la Unión Soviética de resultas de la victoria de Stalin. En paralelismo con esos cambios, la tendencia política representada por Lukács dentro del Partido húngaro, fue derrotada a finales de dicha década, y, con la derrota de sus llamadas «tesis Blum» —en 1928— el filósofo dejó de representar un papel político de alguna importancia. (Incluso durante los años de postguerra de la «nueva democracia», antes de ser atacado como «desviacionista» por Révai y otros, su papel estuvo estrictamente limitado al reino, políticamente subordinado, de la cultura. No se le admitió en el gran cuerpo del Comité Central, para no hablar ya de un puesto en el órgano efectivo de dirección política, el *Politburó*.) Su *Historia y consciencia* de clase recibió fuertes ataques de funcionarios del Comintern y de otras personas, y, más adelante, ataques e intrigas proseguidas para restringir su alcance, aun antes del golpe final de la derrota de sus «tesis Blum». Ésos son los aspectos personales de su no-evolución política; pero mayor importancia tuvieron las tendencias generales del acaecer real, enteramente aparte de sus repercusiones personales, que, en la mente del filósofo, podrían haber sido atribuidas a excesos de funcionarios del partido intolerantes y de miras estrechas. Podemos aquí señalar especialmente un solo aspecto de aquellos desarrollos: la práctica desintegración de todas las formas de mediación política efectiva, desde los Consejos de Obreros a los Sindicatos. Incluso el Partido, en el curso de su adaptación a las exigencias de la política estalinista, había perdido en gran medida su función mediadora y su potencial mediador. Si la idea lukácsiana del Partido, tal como se formula en *Historia y consciencia de clase*, contenía mucho de idealización, en las nuevas circunstancias aquella idealización se había hecho abrumadora. Tanto más cuanto que

en *Historia y consciencia de clase* la institución de los Consejos de Obreros aparecía todavía como una forma necesaria de mediación y su efectiva instrumentalidad. Pero ahora su lugar había sido dejado vacío lo mismo que, a decir verdad, todas las formas de mediación política tenían que dejar un vacío tras ellas. En ese aspecto, la década de los veinte no solamente no aportó una evolución política, sino que marcó, sin lugar a dudas, una fase de involución en el realismo político.

Ahí es donde podemos ver las contradicciones entre la limitada inmediatez de las perspectivas políticas y la universalidad de un programa socialista en la concepción de Lukács. Al faltar los intermediarios políticos —y garantías instrumentales—, la brecha entre la inmediatez de las realidades sociopolíticas y el programa general del marxismo tiene que ser rellenada asignando el papel de mediación a la ética, declarando que «la ética es un vínculo intermediario crucial en todo ese proceso». Así, la ausencia de fuerzas mediadoras efectivas es «remediada» mediante una apelación directa a la «razón», a la responsabilidad moral» del hombre, al «*pathos* moral de la vida», a la «responsabilidad de los intelectuales», etc., etc. De modo que, por paradójico que pueda parecer, Lukács se encuentra en ese aspecto en la posición del «utopismo ético», a pesar de su continua polémica contra éste, y a pesar de su claro reconocimiento de que las raíces intelectuales del utopismo ético pueden localizarse en la falta de mediaciones. (La significativa exageración lukácsiana del papel de los intelectuales en la sociedad contemporánea pertenece al mismo complejo de problemas.)

La extrapolación directa, a partir de la forma dominante de instrumentalidad no mediada, a las perspectivas universales del socialismo, y viceversa, comunica un cierto carácter abstracto a más de uno de los análisis de Lukács. Y no hay que sorprenderse por ello. Porque las «mediaciones concretas» que constituyen la «totalidad concreta» son totalidades parciales íntimamente inter-relacionadas y recíprocamente inter-penetrantes; adquieren el carácter de una totalidad a partir de la inter-penetración recíproca de las diversas modalidades y formas de mediación. Así, el carácter abstracto de la dimensión política en la concepción personal de ese sistema dialéctico

de mediaciones deja su marca, aunque, desde luego, no del mismo modo ni en el mismo grado, en los diversos complejos de problemas, sea en la estética o en la ontología, en la epistemología o en la ética misma, a la que es asignada aquel problemático papel de «mediación». (No es difícil ver, para utilizar sólo un ejemplo que, si se quiere que la ética satisfaga su «función mediadora», necesita la ayuda de los mismos instrumentos y fuerzas efectivas de mediación a los que, en la concepción de Lukács, se supone que reemplaza.)

De modo parecido, es bastante incoherente de parte de Lukács el que, mientras condena el zhdanovismo y su teoría «no-mediada» de «romanticismo revolucionario», acepte la instrumentalidad estrecha y no mediada que necesariamente lo produce. Sus análisis de ese fenómeno cultural-ideológico no dejan de ser inevitablemente abstractos, en el sentido de que los concretos determinantes sociales del zhdanovismo no pueden ser revelados. El discurso se limita a la esfera ideológica, y a veces las relaciones causales reales son incluso invertidas: parece como si las aberraciones y contradicciones del nivel ideológico fueran responsables de los males de la realidad social, y, en consecuencia, los remedios tuvieran que ser buscados en aquel nivel, por medio de una intensa clarificación ideológica. (Desde luego, eran también responsables de aquellos males; pero, básicamente estaban determinadas por éstos, eran manifestaciones específicas de los mismos.) El «sectarismo» es un tema similar. También aquí ocurre que el correcto reconocimiento y el penetrante análisis dialéctico de la falta de mediaciones hecho por Lukács del planteamiento sectario no pueden alterar en lo más mínimo el hecho de que el sectarismo, como forma ideológica, estaba determinado por la ausencia real de efectivas fuerzas e instituciones sociales mediadoras: *reflejaba* ese estado de cosas, no *lo causaba.* (Desde luego, también el planteamiento sectario contribuyó a la solidificación y perpetuación de las estructuras sociales que necesariamente lo produjeron.) Buscar remedios simplemente mediante una clarificación ideológica, por rigurosa que fuera, sobre ese fondo de determinaciones sociales, nos recuerda las tentativas dirigidas a acabar con la alienación religiosa por medio de nobles sermones ateos.

La ausencia real de fuerzas e instituciones socio-políticas mediadoras en la evolución soviética afectó en gran medida las perspectivas de Lukács, socavando la posibilidad de una crítica práctico-política. Desde finales de la década de 1920, la crítica estuvo condenada a hacerse abstracto-teórica y genérico-ideológica. (Su lado práctico estaba estrechamente circunscrito por la única instrumentalidad viable: el partido estalinista, como árbitro final del destino de las posiciones ideológicas en competencia.) Para empeorar las cosas, la sociedad soviética estaba internacionalmente aislada, y enfrentada con la extrema hostilidad del incomparablemente más poderoso mundo capitalista. En tales circunstancias se hacía todavía más difícil considerar fuerzas materiales concretas de mediación socio-política como forma eficaz de crítica práctica de la dominante tendencia estalinista. La evolución soviética adquirió así crecientemente el carácter de un «modelo» de socialismo, a pesar de las evidentes violaciones de algunos principios socialistas elementales, por paradójico que eso pueda parecer. El completo aislamiento internacional de la Unión Soviética —que, de hecho, contribuyó en gran medida al debilitamiento y desintegración última de las fuerzas internas de mediación, y, de ese modo, a las violaciones burocráticas de principios socialistas— restringía el margen de acción de todos aquellos que en un mundo cada vez más polarizado (no hay que olvidar el dramático auge del fascismo europeo) se negaban a volverse contra el único sistema social existente que profesaba principios socialistas, y, *de facto*, era el «modelo», aunque paradójico y problemático, de socialismo. En ese restringido campo de acción, el discurso de dichos hombres —en ausencia de fuerzas condicionantes y mediadoras, tanto internas como externas, de carácter socialista— quedaba limitado a la esfera ideológica. Como la estrecha instrumentalidad históricamente condicionada de la evolución soviética tenía que ser directamente vinculada a las perspectivas universales de socialismo en la idea de «socialismo en un solo país», la perspectiva moral tenía que convertirse en una fuerza mediadora. Huelga decir que eso no podía hacerse sino al nivel de la abstracción teorética. Por eso, al final, «*der Zwiespalt von Sein und Sollen ist nicht aufgehoben*», porque la fuerza mediadora

filosóficamente postulada necesitaría, para convertirse en realidad, fuerzas e instrumentos mediadores reales, efectivos. Un postulado moral anticipado, como mediador entre los postulados últimos de las perspectivas universales del socialismo y la inmediatez de una situación dada, es, y no puede por menos de ser, un pseudomediador, un postulado ideológico, en definitiva, un «deber ser». Y mediar entre el «ser» y el «deber ser» con otro *deber ser* equivale a no mediar en absoluto. Porque la «*Zwiespalt von Sein und Sollen*» no puede ser superada mediante la postulación de otro *Sollen* que es entonces proyectado y superpuesto a la inmediata realidad de la «nueva democracia», por ejemplo. Las numerosas anticipaciones optimistas no cumplidas de los escritos de Lukács —reconocidas más tarde como no cumplidas por el propio filósofo— encuentran su explicación en esa contradicción inherente a su posición y pensamiento.

No es necesario decir que el carácter ético-postulativo de las soluciones de Lukács no es simplemente la manifestación de limitaciones personales. Los determinantes básicos son los de la concreta situación histórica que pone los límites últimos a toda realización personal. La importancia de Lukács está en su capacidad para explorar el campo de acción objetivamente dado hasta sus límites extremos, creando así una obra simplemente inconmensurable con los logros filosóficos producidos dentro del mundo soviético.

Paradójicamente el mismo *Sollen* que circunscribía los límites en que podía moverse, resultó ser su mayor ventaja. Porque él no aceptó nunca lo inmediatamente dado en su cruda inmediatez, es decir, nunca abandonó ni por un momento las perspectivas últimas del socialismo. Como antes se dijo, sus perspectivas estaban caracterizadas por una dualidad, en la forma de vincular los temas cotidianos con los más amplios fines generales de una humanidad socialista. En esa dualidad de perspectivas, el factor dominante siguió siendo siempre la abogación incesante (por maculada de «deber ser» que estuviera) en favor de las últimas metas y valores del socialismo. Aunque eso haya dado un carácter abstracto a tantos de sus análisis, le ha permitido también mantener vivos, con el mayor rigor intelectual, ideales socialistas, y utilizarlos como una

estructura general para la crítica de lo inmediatamente dado. Cierto que esa crítica se ha mantenido siempre limitada a la esfera ideológica, incluso después del programa oficialmente anunciado de «desestalinización». Pero en ésta Lukács logró más que cualquier otro, gracias a la validez de sus perspectivas y postulados últimos, aunque maculados por el «deber ser».

Si las contradicciones de la posición de Lukács aparecen ahora obvias, ello se debe a que las perspectivas históricas mismas han cambiado de manera significativa. En qué medida pueda Lukács avanzar al mismo paso que esos cambios, es algo que queda por ver. (Que ha hecho grandes esfuerzos por lograrlo tanto en su *Estética* como en su *Ontología del ser social,* es cosa bastante clara, por problemáticos que puedan ser los resultados de tales esfuerzos.) Lo que importa en este contexto es que sus antiguas perspectivas, personal e históricamente válidas en el sentido que hemos mostrado, pertenecen ahora irrevocablemente al pasado. Aquí no hay lugar para tratar adecuadamente de esos problemas, pero hay que subrayar que la cuestión de la «mediación del socialismo con el socialismo» ha dejado de ser un postulado moral abstracto y se ha convertido en una realidad a menudo bastante confusa, desconcertante e incluso desorientadora. Nos enfrentamos hoy a contradicciones y tensiones objetivas dentro del mundo socialista. Los temas que así han surgido no pueden ser abordados, no digamos resueltos, con etiquetas ideológicas como «sectarismo», que Luckás ha tratado de pegar, en uno de sus ensayos recientes, sobre la actual realidad china. En la presente situación se requerirían algunas reapreciaciones fundamentales; y tanto más cuanto que un nuevo factor histórico, quizás el más importante, a saber, la profunda crisis estructural de los países capitalistas más avanzados, y el nuevo dinamismo social potencial íntimamente conectado con aquélla, plantea la cuestión del socialismo de una manera radicalmente distinta. Parece, sin embargo, que Lukács no es capaz de reformular la cuestión de la mediación como una necesidad interna institucionalmente salvaguardada del socialismo, porque eso implicaría la presencia de contradicciones objetivas dentro de sistemas socialistas, o entre éstos, lo cual contrastaría demasia-

do agudamente con su defensa de la «razón» y la «clarificación ideológica» como solución a los problemas existentes. Por otra parte, Lukács parece demasiado dispuesto a aceptar las expectativas de «muchas décadas» de inmovilidad y estancamiento social en los países capitalistas desarrollados, esperando ingenuamente un «giro hacia el socialismo» en dichos países, como un resultado de la «fuerza de atracción» del socialismo de tipo soviético liberado con éxito de los «restos de estalinismo». Así, las soluciones son confinadas, una vez más, a la esfera ideológica.

La total irrealidad de la posición de Lukács se exhibe gráficamente en un contexto en el que alaba el «Trust de Cerebros como forma de organización», tipo Kennedy, como válida también para el socialismo. Éstas son sus palabras:

"Kennedy tenía por cierto que él no era un teórico ni un hombre de ciencia, pero (en contraste con lo que ocurre en Europa, y, en especial, en Alemania) no identificaba al experto con el burócrata de alto nivel. Sabía que por *ese* experto no podría descubrir nada de importancia, y que lo que necesitaba era un equipo de intelectuales y teóricos. (El que Kennedy escogiese bien o no, es una cuestión que aquí no nos importa.) Aquellos teóricos no tendrían que hacer otra cosa que consagrar su saber y su pensamiento a la exposición de problemas generales, de modo que el político pudiese derivar de ese material los gritos de combate para su movimiento. Ahora bien, yo creo que la posición específica de Marx y de Lenin en los países socialistas ha llevado a una fantástica sobreestimación del valor teórico del Primer Secretario del Partido.

Con el Trust de Cerebros «ha aparecido un nuevo principio *organizacional,* a saber, una *dualidad* y una co-actividad de teoría y práctica política que ya no está unificada en una persona —y que, de hecho, sólo estuvo unificada, si acaso, en otro tiempo—, sino que, por la extraordinaria ampliación de las tareas, *sólo puede lograrse hoy en una forma dual semejante*»." [46]

Es patético ver a ese gran desmitificador de nuestro siglo cayendo en una pura mitificación. Apenas hay un solo elemento simple de esa estimación que no esté desesperadamente des-

46. «Gespräche mit Georg Lukács», pp. 78-9.

conectado de la realidad. George Kennan, quizás el mejor cerebro del «Trust de Cerebros» de Kennedy, tiene una opinión mucho menos optimista de aquella «forma organizacional». Él sabe que el verdadero principio activo de la misma es «dejad tras de vosotros vuestros cerebros y vuestros ideales al entrar en este "Trust de Cerebros"», es decir, si ocurre que vuestros ideales difieren de los de los «burócratas de alto nivel» (*«hohen Bürokraten»*). (Kennan ha escrito, después de dimitir del equipo Kennedy, que la única ocasión en que aquellos burócratas no pudieron prevalecer sobre él fue cuando dio su sangre después del terremoto de Skopje: no pudieron evitar que *eso* ocurriese.) Por otra parte, la cuestión no está en si abundan o no los hombres de la talla de Marx o Lenin (aunque también ahora es significativo que se omitan los nombres de Gramsci y Mao Tse-Tung). La rareza del talento político intelectualmente creador no es una «causa original», sino más bien el *efecto* de un cierto tipo de desarrollo social, que no solamente impide la aparición de un nuevo talento, sino que destruye los talentos disponibles por medio de procesos políticos (cf. los numerosos intelectuales y políticos rusos liquidados en los años treinta), por medio de la expulsión de hombres de talento del campo de la política (Lukács, por ejemplo), o haciéndoles inclinarse a aceptar las estrechas perspectivas prácticas de la situación dada (por ejemplo, el gran talento, para los más altos criterios, de un József Révai.) El propio Lukács fue denunciado como un «profesor» cuando trató de integrar política y teoría,[47] y tuvo que abandonar el campo de la política como resultado de sucesivos ataques. Él aceptó ese giro de los acontecimientos con resignación. Pero ahora inventa una teoría para justificar la permanente «dualidad» y separación de teoría y política: la «ampliación de las tareas»

47. Cuando Lukács, en 1924, fue atacado por Zinoviev —que más tarde cayó como víctima del estalinismo— en compañía de Antonio Graziadei y Karl Korsch, se alegó contra ellos que eran «profesores» (realmente Lukács no tuvo su cátedra universitaria hasta 1945). El ataque rezaba así:

«Si otros cuantos profesores como ésos vienen a lavar los platos de sus teorías marxistas, entonces la causa se verá en mal estado. No podemos permitir, en nuestra Internacional Comunista, que quede impune un revisionismo teórico de esa especie.» (Ver pp. 720-21 de *Georg Lukács: Schriften zur Ideologie und Politik.*)

(«*Verbreitung der Aufgaben*»). La anterior resignación se convierte ahora en una virtud mitificada, mediante la afirmación de su supuesta necesidad. Parece ser meramente «*Der Zwiespalt von Sein und Sollen*» que «*ist nicht aufgehoben*». Porque la «forma organizacional» por la que se aboga como síntesis entre teoría y práctica, sólo aparece como una realidad práctica; de hecho es un mero postulado utópico. No pasa de ser una piadosa esperanza la expectación de que los frustrados burócratas de Kennan den paso a las inteligentes propuestas de éste, lo mismo que es una mera ilusión optimista esperar que la solución de los grandes problemas estructurales del socialismo internacional vengan del consciente y gustoso reconocimiento por parte de los Primeros Secretarios del Partido de que ellos no son unos Marx ni unos Lenin. Si es verdad, como es posible que lo sea, que hoy nos enfrentamos con una «extraordinaria ampliación de las tareas» «(*ausserordentliche Verbreitung der Aufgaben*»), eso hace tanto más urgente y vital la insistencia en la inter-penetración recíproca de teoría y política, teoría y práctica, más que presentar una justificación de su alienación y «necesaria dualidad» mediante la idealización de una forma de organización, un inexistente o impracticable «Trust de los Cerebros». Nada podría ser más ilusorio que esperar la solución de nuestros problemas de un «Trust de Cerebros» de intelectuales abstractos y políticos estrechamente pragmáticos. La supuesta «*Verbreitung der Aufgaben*» necesita para su solución la inter-penetración recíproca de teoría y práctica en todas las esferas de actividad humana y a todos los niveles, desde el más bajo hasta el más elevado, y no la estéril estancación de académicos y políticos en la cima. En otras palabras, la tarea es una radical democratización y reestructuración de todas las estructuras sociales, y no el reagrupamiento utópico de las jerarquías existentes.

Como hemos visto, el hilo de una dualidad no resuelta recorre, de una forma u otra, todo el desarrollo intelectual de Lukács. También hemos visto la íntima conexión entre la estructura de sus ideas y algunas fundamentales tendencias de la evolución de una época de la que Lukács es uno de los principales representantes. Si hoy nos resistimos a aceptar alguno de los artículos básicos de su ontología social no es por

una súbita inspiración conceptual, sino porque sentimos su inadecuación en cuanto a la posibilidad de que den respuesta a nuestros problemas prácticos. Al no querer aceptar las «muchas décadas» de inmovilidad social que profetiza, nos vemos forzados a cuestionar los elementos de dualismo que aparecen en su ontología social. Es algo que tenemos que hacer con mucha precaución; no solamente porque su obra sistemática sobre *Ontología del ser social* espere aún su publicación y las muestras de la misma contenidas en sus *Gespräche* son inevitablemente sumarias y esquemáticas, sino también porque el elemento animador de nuestro propio cuestionar es una esperanza, y no una certidumbre. Las nuevas perspectivas históricas que asoman parecen sostener esa esperanza, pero no garantizan su transformación en una certeza tranquilizadora. La noción lukácsiana en un «*rein objektive Entwicklung der Arbeit*» (desarrollo *puramente objetivo* del trabajo) que necesariamente produce un «*immer kleineres Minimum der Arbeit*» (mínimo siempre decreciente de trabajo necesario), nos parece bastante problemática. En primer lugar, no plantea la cuestión de los *límites* de tal «*rein objektive Entwicklung*», aun concedida esa noción como un elemento de discusión ontológica. (La cuestión de los límites es de vital importancia; su ausencia produce una vasta laguna que sólo la confianza puede rellenar. Por ejemplo, «*La vérité est en marche*», etc.) En segundo lugar, al postular «*rein objektive Entwicklung*» dentro de una causalidad *dual*, estamos empujando las cosas hacia sus polos extremos, para encontrar un «lugar ontológico» para la recomendada función mediadora de la Ética. En realidad, una respuesta a la cuestión de los límites podría producir un unificado e integrado sistema de causalidad que rellenaría la «laguna ontológica» reservada por Lukács para su *Sollen* («deber ser»), para las instancias morales siempre incesantes de su pensamiento.

Al mismo tiempo debería subrayarse que aunque las perspectivas históricas generales han cambiado, las tendencias socio-políticas que forman la base de muchas de las formulaciones de Lukács están todavía muy vivas hoy, y están siendo transformadas sólo en el sentido dialéctico de la «continuidad en la discontinuidad». Así, el razonamiento de Lukács concerniente a las «inmediateces» no dialécticas de diversas

tendencias ideológicas conservan su validez metodológica general y a veces incluso su urgencia tópica, en la pertinente esfera ideológica. Tampoco habría que olvidar que los dilemas a que tenía que hacer frente Lukács en sus esfuerzos para definir su posición en relación con el postulado de Marx de la unidad de filosofía y política, teoría y práctica, no eran simplemente dilemas personales, sino que eran representativos de una época difícil en la que las perspectivas problemáticas dadas parecieron prevalecer durante mucho tiempo sobre la orientación histórica del movimiento socialista. Puede haber distintas opiniones en cuanto a la validez práctica de algunas conclusiones de Lukács. Pero nadie podría dejar de ver la monumentalidad representativa de su empresa.[48]

48. Este ensayo formará parte de mi próximo libro *Life and Work of Lukács* (Vida y obra de Georg Lukács), a publicar en 1970.

3. LUKACS, SOBRE IRRACIONALISMO

H. A. Hodges

1

La naturaleza de este escrito es la de reseña de uno de los libros de Lukács, que lleva por título *Die Zerstörung der Vernuft* («El asalto a la razón»). Dicho libro fue escrito en vida de Stalin, y publicado en 1953, el año de su muerte. Pero la introducción escrita por Lukács para la segunda edición, en diciembre de 1960, dice que no encontró necesario alterar nada de lo que había en la primera. En realidad, es digno de notar que no encontró necesario retirar, ni siquiera matizar, su aceptación de Lysenko como un genetista de primera clase.

En cuanto al contenido del libro, éste es una historia del irracionalismo. Algo a lo que puede darse tal nombre es una tendencia fácil de discernir en la filosofía de todos los países desde más o menos 1800 hasta nuestros días, pero más especialmente en lo que Lukács llama el período imperialista, es decir a partir, más o menos, de 1890. Desde un punto de vista marxista, se trata de un tipo reaccionario de filosofía. En su libro, Lukács escribe la historia de esa tendencia, concentrando su atención principalmente en Alemania, aunque con referencias a fenómenos paralelos en otros países. (Es sorprendente, a primera vista, encontrar a Croce en la lista de sus representantes; pero Lukács tiene sus razones para incluirle.) Lukács se concentra en Alemania, según creo, por tres razones: en pri-

mer lugar, porque ése es el país cuya historia intelectual conoce mejor; en segundo lugar, porque Alemania ocupa una posición central en la historia de la filosofía durante todo el período en cuestión; y, en tercer lugar, porque Alemania es el país donde el irracionalismo produjo su más bella flor: Adolfo Hitler. El cuerpo principal del libro es una demostración de cómo el irracionalismo preparó el terreno a Hitler y casi le introdujo en escena. Hay un capítulo final que describe la continuidad del irracionalismo en la filosofía después de la caída de Hitler, pero muy rápidamente escrito, y que es (según dice el propio Lukács) de estilo más periodístico que erudito. Lo substancial del libro termina en Hitler.

¿Qué es, pues, el irracionalismo? ¿Cómo lo concibe Lukács? En su condición de marxista, hereda una fe en la razón y en el progreso como dos cosas que no pueden separarse una de otra. Es una fe que procede de la época de los enciclopedistas. La humanidad es capaz de progreso sin límites asignables, pero ese progreso depende de la superación de la ignorancia, los prejuicios y la superstición. La razón es aquella actividad de la mente humana que supera dichos obstáculos, y promueve así el progreso. Toda doctrina que se oponga o ponga límites a la razón, se opone al progreso, y ésa es la característica sobresaliente del movimiento de pensamiento cuya historia nos presenta Lukács. El irracionalismo se resiste al progreso tanto en la ciencia como en el orden social, utilizando para tal fin las armas del intelectual. Un político se resiste al progreso mediante la acción política misma del progreso, proponiendo una doctrina según la cual no puede haber esa cosa llamada progreso, o, al menos, argumentando que el camino del progreso no va por donde realmente va, a saber, a lo largo de la línea que lleva hacia el socialismo.

El irracionalismo se manifiesta tanto en la teoría del conocimiento como en la imagen del universo presentada por la filosofía de esa especie.

En la teoría del conocimiento, su primera forma es toda doctrina que niegue la existencia o la cognoscibilidad de un mundo físico independientemente existente, es decir, toda forma de idealismo o fenomenalismo. Lukács, algo sorprendentemente, es respetuoso con el idealismo objetivo, es decir, con

el tipo hegeliano de idealismo, porque éste encarna al menos un intento de apartarse del subjetivismo y del agnosticismo y de afirmar el conocimiento de la realidad, aunque la realidad que nos presenta es una realidad en la que, a la larga, no podemos creer. Aparte de esa matización, que es un tributo a la intención subjetiva de Hegel más bien que a lo objetivamente logrado por éste, puede decirse que todos los idealismos y todos los fenomenalismos son irracionalistas, porque niegan el conocimiento al negar la existencia, o, al menos, la accesibilidad, de un objeto independiente. Tal juicio, desde luego, choca a la mayoría de los filósofos modernos, por la fuerte vena de subjetivismo que ha recorrido la filosofía desde Descartes.

Un segundo modo de manifestación del irracionalismo en la teoría del conocimiento se encuentra en la acentuación de las limitaciones inherentes al método científico. Aquí Lukács aporta la importante distinción hegeliana entre *Verstand* y *Vernunft*. *Verstand* significa el entendimiento abstracto, tal como se manifiesta del modo más notable en el pensamiento matemático y científico-natural. Éste, como muchas veces han indicado filósofos, teólogos y poetas, lleva fácilmente a contradicciones y antinomias, o a concepciones que no hacen justicia a la realidad experimentada a la que ellos hacen profesión de referirse. Ahora bien, en Hegel, cuando se encuentra que el entendimiento (*Verstand*) lleva a esa clase de dificultad, se apela a la «razón» (*Vernunft*), que significa pensamiento dialéctico. Se trasciende el carácter abstracto del «entendimiento» mediante un dialéctico movimiento hacia delante, y se generan así conceptos adecuados para hacer lo que el entendimiento no era capaz de hacer. Por ejemplo, Lukács se refiere a menudo a la crisis de la biología alrededor del año 1800, cuando empezaba a hacerse claro que los conceptos mecanicistas no eran adecuados para explicar, ni aun para describir, el comportamiento de la materia viviente. Hasta aquella fecha se había supuesto, en general, que ser científico era ser mecanicista, y parecía seguirse, en consecuencia, que la ciencia no podría nunca tratar con la materia viviente. Tal era la opinión que defendían en su mayor parte teólogos y poetas. Pero la verdad era que había que hacer un cambio dia-

léctico en los conceptos explicativos, y reconocer que el paso dialéctico hacia delante, que lleva más allá del todo mecanicista, es el todo orgánico. La teoría correspondiente se encuentra ya propuesta en la tercera sección de la *Lógica* de Hegel, que es, en general, lo que es la dialéctica: la transición de un concepto que ha resultado demasiado abstracto para los hechos, a un concepto que es lo bastante concreto, lo bastante rico en contenido, para abarcarlos. El irracionalismo toma la forma de negarse a hacer tal cosa, de negar que eso sea factible. El irracionalista hace ver la frustración de la ciencia frente a ciertos problemas para cuyo tratamiento sus métodos actuales no resultan adecuados, y luego supone que los límites de la ciencia de su tiempo son los límites de la posibilidad humana de conocimiento. El irracionalista niega o ignora la posibilidad del progreso dialéctico. A veces se nos dice, es verdad, que es posible ir más allá de nuestro pensamiento científico abstracto, pero sólo mediante el recurso a algún tipo de «intuición». Bergson es famoso como portavoz de esa doctrina, pero otros muchos la comparten con él. La intuición es el substitutivo irracionalista de la dialéctica, y siempre que se encuentre una filosofía que pretenda que la visión intuitiva es el único camino por conocer ciertas cosas, se está en presencia de un irracionalismo. La apelación a la intuición es irracional, en el sentido ordinario del término, porque la intuición, por naturaleza, no es una forma de argumentación, mientras que la dialéctica sí lo es. Pero es irracional también en otro sentido: la apelación a la intuición va siempre acompañada por la pretensión de que algunas personas están capacitadas para ella y otras no. La apelación es, pues, para unos privilegiados; tal teoría es, como Lukács constantemente la llama, una teoría aristocrática del conocimiento.

Un tercer modo de manifestación del irracionalismo en la teoría del conocimiento es la negación de la posibilidad de explicación científica en la historia y en los estudios sociales. En el mundo físico; bien; hay leyes naturales, y podemos encontrarlas; pero no hay leyes en la historia, y, en consecuencia, tampoco explicación o predicción en el sentido científico. El conocimiento histórico es algo diferente, en principio, de la ciencia natural. No se dirige a lo general, sino a lo individual,

a lo «único». Ofrece algo a lo que ciertamente se llama «comprensión», pero que significa una especie de aprehensión intuitiva que nada tiene que ver con la explicación científica. Tal es la doctrina del conocimiento histórico propuesta en Alemania por escritores como Windelband y Rickert, y en Italia por Croce.

El irracionalismo en la imagen del mundo no pretende que no haya realidad objetiva, o que no podamos conocerla, sino que podemos conocerla como lo que es: algo carente de significación. Concedido eso, podemos, o encontrar un modo de vivir con lo falto de significado, o construir deliberadamente un mito para dar significado al mundo, considerando que es mejor vivir conscientemente con un mito que vivir una vida sin sentido en un mundo sin sentido.

2

Del irracionalismo así entendido, Lukács nos traza una historia detallada y en muchos aspectos convincente. Hablaré en primer lugar del cuadro general que presenta, antes de atender a su tratamiento de dos autores para ocuparme de los cuales estoy más especialmente cualificado.

La filosofía no tiene una historia propia. No se puede escribir la historia de la filosofía, como tampoco la de la religión o del derecho, en términos de ella misma. Filosofía, religión, derecho, cuentan entre las sobreestructuras culturales de la sociedad, y lo que en ellos ocurre es ininteligible si no se hace referencia a la base económica. Para escribir la historia de la filosofía no basta, pues, con tomar cada sistema filosófico como una serie de argumentos sobre los que discutir en abstracto para juzgar de sus méritos inherentes. Tenemos que ver cada filosofía como un fenómeno histórico, y referirlo a aquellas causas, en la base económica, que han llevado a su aparición en el tiempo en que apareció. Eso, como dice Lukács, aún no lo ha hecho nadie. Nadie podría esperarse que lo hiciera, excepto un marxista, y ningún marxista lo ha hecho. Todavía no existe una historia marxista

de la filosofía. El libro de Lukács es, de hecho, una labor de pionero en ese aspecto, una contribución monumental a una historia marxista de la filosofía. Las historias de la filosofía escritas por pensadores burgueses son inútiles para un marxista. Reúnen cosas que el marxista vería como de naturaleza del todo diferente, y no establecen distinciones que son fundamentales. Son superficiales y subjetivas en sus principios interpretativos.

La exposición de Lukács se basa, pues, en un análisis de los acontecimientos económicos, y los acontecimientos en el campo de la lucha de clases que han seguido a aquéllos, durante el período posterior a 1800, aproximadamente. Este se divide, desde luego, en sub-períodos, el primero de los cuales empieza en 1789, con la gran Revolución Francesa, y dura hasta 1848. La gran Revolución Francesa fue una revolución burguesa. Fue entonces cuando, por primera vez, la burguesía tomó el poder político y social, plenamente consciente de lo que hacía y de lo que quería hacer con el poder cuando lo tomase. Fue una era de optimismo y de una creencia más bien ingenua en el progreso, de parte de la clase media. Los burgueses de entonces se veían a sí mismos, con justicia, como la punta de lanza del progreso humano. No habían hecho descender su análisis, desde luego, hasta la base, y sus doctrinas del progreso eran idealistas, pero, así y todo tenían razón en mantenerlas. Pero a partir de 1815, cuando no solamente la Revolución Francesa, sino también su secuela napoleónica (que también tuvo su lado liberal) habían sido liquidadas, pasamos al período de la Restauración, al período, en palabras de Lukács, de reacción feudal. Ahí es donde Lukács comienza su narración.

Empieza por una exposición de Schelling: «¿Por qué Schelling?», pienso que se preguntarán muchos al encontrarle aquí a la cabeza de la historia del irracionalismo. Porque uno tiende a pensar en Schelling como un joven radical y de opiniones progresistas que, infortunadamente, había dado de sí cuanto tenía que dar ya en 1800, después de cuya fecha todo lo que había dicho de valor estaba incorporado en Hegel, o, al menos, eso era lo que Hegel pensaba. Y uno se pregunta qué fue lo que hizo Schelling con los restantes cincuenta años de su vi-

da. Pero es un hecho que, diez años después de la muerte de Hegel, en un tiempo en que la filosofía de éste era la influencia dominante entre la juventud alemana interesada por la filosofía, las autoridades de Berlín sacaron a Schelling de su obscuridad y le dieron una plataforma en la universidad berlinesa, con la esperanza de que socavaría la reputación e influencia de Hegel. Tenía que hacerlo así en interés del régimen reaccionario entonces en el poder. Al ser éste un régimen feudal y aristocrático, que seguía viendo su principal enemigo en la burguesía librepensadora, promovía decididamente la reacción, no sólo política, sino también teológica; el Absoluto de Hegel tenía que ser reemplazado por algo más parecido al teísmo ortodoxo. Schelling hizo el trabajo que se le encargó hacer, aunque nada podía añadir a la contribución que ya había hecho, cincuenta años antes, al movimiento filosófico contemporáneo. Pero en las obras de ese su último período estableció algunos de los argumentos que iban a ser característicos del irracionalismo. La dialéctica no es, como pretende Hegel, un órgano de descubrimiento positivo. Es válida como un método negativo de análisis, para poner de manifiesto las inadecuaciones de los conceptos científicos; pero pasar más allá de éstos, a otros más adecuados, no es una progresión racional del pensamiento, sino un relámpago de visión intuitiva, de la que no todos son capaces. La dialéctica privada de su valor positivo; la intuición como el vehículo de la verdadera comprensión; la verdad, accesible solamente a una élite: ahí tenemos, en Schelling, tres de las principales características del irracionalismo.

Si alguien duda en aceptar esa poco favorable imagen de Schelling por la sola autoridad de Lukács, vale la pena mencionar que también Croce, en su *Lógica*, caracteriza expresamente como irracionalista la «segunda filosofía» de Schelling, de la que no puede encontrar nada bueno que decir.

Tras Schelling viene Schopenhauer, el primer filósofo burgués que abiertamente toma posición contra la clase obrera, al mismo tiempo que contra el feudalismo y la monarquía. Por dos veces cuenta Lukács la historia de cómo, en el revolucionario año 1848, cuando los obreros se echaron en armas a las calles de Berlín, Schopenhauer prestó sus anteojos de

campaña a un oficial del ejército prusiano para que pudiera ver mejor al apuntar contra los trabajadores.

La substancia de la filosofía de Schopenhauer es una doctrina de la falta de sentido de la vida y la historia. Porque, substituyendo al Absoluto de los filósofos post-kantianos, que todos éstos sostenían que era, en algún sentido de la palabra, «racional», Schopenhauer puso como realidad absoluta una Voluntad creadora que es esencialmente irracional, y, por lo tanto, carente de sentido. Y la consciencia, a la que pertenece la razón, es en Schopenhauer, como en muchos filósofos indios, esencialmente dolorosa, y algo a eludir. Por lo que se refiere al conocimiento, lo que la ciencia natural conoce es verdaderamente conocido, pero se trata de un conocimiento superficial de meros fenómenos. Detrás de esos fenómenos se oculta la Voluntad creadora irracional, a la que sólo se llega por una visión intuitiva. Lo que ha de hacer la persona ilustrada que ha visto, con Schopenhauer, a través del velo de los fenómenos, es, en la medida de lo posible, mediante el cultivo de las virtudes morales y de las artes, debilitar en sí mismo el impulso vital que es la fuente de toda la miseria humana.

Lukács llama la atención sobre tres rasgos típicamente burgueses en la vida y el pensamiento de Schopenhauer. En primer lugar, la famosa independencia de la mente, que Nietzsche admiraba tanto en él (*niemandem war er untertan!*), no era en realidad nada más que la consecuencia de poseer una renta sin necesidad de trabajar, y cuando esa renta pareció amenazada por los obreros revolucionarios, su calma filosófica dio paso al pánico. En segundo lugar, con toda su apariencia de profunda desilusión, su filosofía deja intacta las investigaciones científicas de que la burguesía depende para sus producciones tecnológicas y las comodidades de la vida. Todo lo que niega es el derecho a sacar de los descubrimientos científicos conclusiones en cuanto a la verdadera naturaleza de los seres o el significado de la vida, porque en ese proceso se encuentra la revolución. En tercer lugar, aunque la filosofía de Schopenhauer nos es presentada por éste como imponiendo un modo de vida, no hace a su autor ninguna demanda penosa: le autoriza a permanecer sentado en su estu-

dio, en el ocio y el lujo, y le permite pensar sin tener que tomar posición acerca de nada.

Después de Schopenhauer viene Kierkegaard, que pertenece también al período anterior a 1848. Kierkegaard es sobre todo el individuo que se rebela contra las restricciones de la sociedad. El hegelianismo, que Kierkegaard elige como su enemigo, el hegelianismo popular en Dinamarca en su tiempo, es la filosofía en que la sociedad, el Estado y la *Sittlichkeit* del Estado nacional, es considerada como la «substancia moral» de la que el individuo no es sino un modo pasajero. Kierkegaard se revela en nombre de la realidad e importancia del individuo. No conoce otro modo de asegurar esa realidad e importancia, como no sea vincular íntimamente al individuo con Dios. Pero también sabe, y dice abiertamente, que no hay fundamentos racionales para la creencia en Dios. Su solución consiste en que hemos de llegar a esa creencia mediante un salto existencial. Lukács nos hace oír un montón de afirmaciones de Kierkegaard sobre saltos existenciales, y una de las cosas que oímos es que son esencialmente saltos en la obscuridad.

¿Necesita Lukács decir algo más? Pero tiene más cosas que decir. Observa que la posición en que el salto existencial del propio Kierkegaard deja a éste, que es una especie de cristianismo, difiere de la mayoría de las especies de cristianismo en que no le compromete a un Credo ni a una Iglesia. No está obligado en modo alguno a creer nada en particular, ni a pertenecer a ninguna particular comunidad (de hecho, se lanzó al asalto de la comunidad religiosa existente en Dinamarca en su tiempo). Tampoco está llamado a ninguna acción social o política. Simplemente va de un lado para otro en lo que él llama su *incognito,* «caballero de la fe» que tiene el mismo aspecto que un vulgar oficinista, pero que, por virtud de la fe, es completamente glorioso por dentro. Es también una extraña especie de fe. Lukács llama la atención sobre una curiosa semejanza entre la estructura religiosa de la mente a que llega Kierkegaard y la estructura «estética» de la mente en la que inició su línea de pensamiento. El contenido de ambas es «la desesperación».

Es interesante que esas dos últimas filosofías tomasen for-

ma antes de 1848; porque hasta 1848 no apareció como fuerza política el proletariado, paseando por las calles con armas en la mano, y armado también con una doctrina y un programa. Schopenhauer y Kierkegaard anticipan en sus filosofías las condiciones sociales de un período posterior. Por eso es, según Lukács, por lo que Schopenhauer, del que se había hecho poco caso durante su período creador, antes de 1848, adquirió reconocimiento público e influencia después de esa fecha. La burguesía había advertido de pronto que la filosofía de Schopenhauer, que denigra a las masas populares y edifica defensas contra éstas, era lo que ella necesitaba. Kierkegaard no alcanzó un pleno reconocimiento hasta los años de las décadas de 1920 y 1930; tan adelantado a su tiempo estuvo.

El período siguiente en la historia social de Europa va desde las revoluciones de 1848, con la acción proletaria en Berlín y París, a través de la Comuna de 1871, hasta 1890. Es un período de transición en el que la lucha de clases no ha alcanzado aún su mayor intensidad, pero ya ha llegado a estar claro para todos que el proletariado es ahora la clase revolucionaria y que la burguesía tiene un interés común con los elementos feudales y monárquicos de la sociedad para resistírsele. El filósofo de ese período es Nietzsche, que aparece no sólo como un oponente de la clase obrera, sino con un odio, virulento y abiertamente confesado, a ésta. Lukács advierte que no se preste oídos a los apologistas que querrían que no se tomasen literalmente las cosas que Nietzsche dice sobre la crueldad empedernida con que los señores de la sociedad tienen que mantener su posición dominante. No cometamos ese error, dice Lukács, Nietzsche quería decir exactamente lo que decía. Y esa sociedad de la que la humanidad ha sido despedida, es colocada en la estructura de un universo en el que no hay lugar para una mejora duradera de la suerte del hombre. Es un universo de eterno retorno, que es el modo nietzscheano de excluir la posibilidad de todo progreso genuino, de toda verdadera novedad. Nietzsche inicia también el ataque a la misma concepción de «verdad»: la verdad es cualquier cosa que sea útil a la clase dominante.

Llegamos al período imperialista, que comienza en 1890. Si a oyentes o lectores no alemanes les conviene saber lo que

sucedió en 1890 para hacer de ésta una fecha significativa, la respuesta es la despedida de Bismarck y las leyes antisocialistas en Alemania. Éstas abren un período que se distingue por la creciente intensidad de la lucha de clases y su reflejo cada vez mayor en el mundo de la cultura, un creciente desesperar de la razón y un creciente sentimiento de la necesidad de una *Weltanschauung* o un mito, para hacer soportable la vida.

La tendencia filosófica dominante en ese período es lo que en Alemania se llama *Lebensphilosophie* (filosofía de la vida). Ésta tiene su origen en Dilthey, al que Lukács hace plena justicia como erudito y como sincero buscador de objetividad; pero los efectos secundarios de las enseñanzas de Dilthey fueron tales que, de haberlos visto, le habrían horrorizado a él mismo. Según Lukács cuenta la historia, vemos una serie de filósofos y sociólogos de talla intelectual y moral rápidamente decreciente: Georg Simmel, Max Scheler, Max Weber, el llamado *renacimiento hegeliano* de la década de 1930, y, por último, los existencialistas Heidegger y Jaspers. En esa parte de la historia el lenguaje de Lukács se hace más virulento que en la mayoría de las partes anteriores del libro. Está hablando de cosas de las que ha sido testigo presencial, y sus sentimientos personales irrumpen con fuerza. Tal virulencia de lenguaje alcanza su colmo en la sección dedicada a Heidegger y Jaspers. Una y otra vez, en páginas sucesivas, aparecen las palabras «filisteo» y «filisteísmo». No hay frases suficientes para expresar su desprecio por esa filosofía, y, en su exposición de la situación de post-guerra, añade algunas ácidas observaciones sobre el comportamiento personal de Heidegger y Jaspers durante el período hitleriano, y el posterior a Hitler, en Alemania.

El período imperialista es la época dorada del irracionalismo, tanto en cuestiones intelectuales como en la vida social. Es el período durante el cual se convierte en axiomático que los juicios de valor no tienen en sí nada racional, y que la ciencia misma, puesto que depende de presuposiciones, está expuesta a las relatividades del modo de ver personal y social. Es un período en el que, con ese creciente irracionalismo pudriendo los cimientos del conocimiento y de todos los valores, la elaboración de mitos se hace de una manera

franca y confesada. Es el período en el que Weber pone ante nosotros su concepción del caudillo carismático, y prepara así la hornacina en que va a ser colocado Hitler.

En este punto, antes de proceder a examinar el estudio que hace Lukács de dos autores particulares, querría comentar un poco el cuadro general que él ha trazado.

Hay realmente una tendencia irracionalista en la filosofía de los siglos diecinueve y veinte. No es la única tendencia importante en la filosofía de ese período, y Lukács admite que no lo es, pero es real, y merece un serio estudio. Es también verdad que muchas de las doctrinas propuestas por escritores que pertenecen a esa tendencia han tenido un efecto inquietante en la mente del público en general, en la medida en que ha tenido conocimiento de ellas. No son sólo los marxistas los que han visto en Nietzsche un pensador peligroso, y estamos familiarizados con las quejas tan a menudo proferidas en este país contra la filosofía analítica llamada «de Oxford». Las doctrinas de ésta difícilmente podrían ser más distintas de las de la *Lebensphilosophie* alemana, pero el cargo hecho contra aquéllas es el mismo: desintegración de la imagen del mundo, y una impresión de falta de sentido en las cosas.

Por desagradable que esa tendencia resulte a muchas personas no es imposible que apunte a algunas verdades que necesiten ser exploradas. La filosofía en el siglo dieciocho, y anteriormente, había tendido a acentuar excesivamente el poder y las conquistas de la razón, y los siglos diecinueve y veinte han visto, quizás, una reacción necesaria y saludable contra aquella falta de equilibrio. Hay muchos factores no racionales en acción en la experiencia y la actividad humana: en la percepción estética y la imaginación, en el juicio moral, en la creencia y el compromiso político y religioso, incluso en el pensamiento científico y filosófico. Es posible que a los racionalistas eso no les guste, es posible que los marxistas sospechen de los motivos de todo el que lo mencione; pero es así. Es posible descubrir, en efecto, factores no racionales en el marxismo mismo. Es más, hasta las palabras «razón» o «racional» se emplean muchas veces de un modo emotivo, como voces de ovación, y un examen cuidadoso del modo en que son aplicadas podría ser desconcertante. En todo caso, no to-

dos convendrían en que la devoción a la dialéctica marxista sea un criterio de racionalidad.

Ha sido concedido a nuestro tiempo explorar ese aspecto de la vida humana más profundamente y de una manera más plena que nunca, y el resultado es en verdad inquietante. Pero también tenemos que encararnos con la música de una manera honrada, y encontrar un modo de seguir siendo humanos sin sometemos a un *Führer*, o a un Partido, o a una doctrina que se ponga por encima de la crítica. Por haberse sometido Lukács, no puede ver la situación tal como es, y su interpretación de la misma, aunque muchas veces aguda, no deja de ser, en definitiva, el comentario de un hombre de partido.

3

Me gustaría ahora mirar más de cerca a lo que Lukács dice sobre dos autores, Wilhelm Dilthey y Karl Mannheim; Dilthey, porque una vez hice un trabajo sobre él, y Mannheim porque con él me he encontrado y hablado muchas veces durante los últimos años de su vida.

En Wilhelm Dilthey ve Lukács la fuente indiscutible de aquella *Lebensphilosophie* que es la forma típica del irracionalismo en el período imperialista. No obstante, del propio Dilthey habla siempre Lukács con un notable respeto. Reconoce la profundidad de su erudición, aun cuando estuviese falto de la luz de la teoría marxista para obtener la verdadera interpretación de los hechos. Reconoce su honrado deseo de escapar del subjetivismo y del irracionalismo, aunque de hecho no consiguiese escapar de uno ni de otro. Reconoce que Dilthey se habría horrorizado si hubiera podido prever el nazismo, aunque de hecho sus escritos cuenten entre las causas que hicieron posibles las doctrinas nazis. En ninguna otra parte distingue Lukács tan claramente entre su juicio de una filosofía como un incidente en la lucha social, y su juicio del filósofo, como hombre y como pensador.

Comienza su exposición de Dilthey con una discusión de

su epistemología, su intento de refutar el idealismo y establecer una teoría realista del conocimiento. Dilthey es uno de aquellos filósofos que pretenden que la objetividad no puede ser obtenida mediante un proceso puramente intelectual, ni siquiera por la aplicación a los datos sensibles de las categorías kantianas, sino que solamente puede encontrarse en la experiencia de resistencia, en la experiencia de dar con las cosas. Hay toda una sucesión de filósofos que adoptan esa posición; el propio Dilthey se refiere a dos de sus predecesores en esa línea, Fichte y Maine de Biran. Dilthey sostiene que la vida (*das Leben*) es experimentada fundamentalmente como una continua interacción entre el yo y el no-yo. A partir de esa experiencia, que comienza en el claustro materno en términos táctiles y cinestéticos, se deriva el esquema del yo y el no-yo, en el cual son adaptados, después del nacimiento, los informes de los sentidos y (aún más tarde) los descubrimientos del pensamiento abstracto. También sostiene que las categorías de las que depende nuestro ulterior pensamiento no nos son dadas *a priori,* al modo kantiano, sino que son leídas por nosotros en los diversos aspectos de la relación dinámica entre el yo y el no-yo.

Desgraciadamente, como Lukács observa con razón, aunque Dilthey dice *das Leben,* encontramos siempre que lo que quiere decir es *das Erlebnis;* es decir, él habla de «vida», pero a lo que se refiere es a experiencia vivida («vivencia»). Su descripción de la experiencia de frustración basta para mostrarlo así. Yo mismo, en mi libro *The philosophy of Wilhelm Dilthey,* entré en esa materia más de lo que aquí hace Lukács, y el resultado de mi incursión no hace sino confirmar el veredicto de Lukács. En *Beiträge zur Lösung der Frage vom Ursprung unseres Glaubens an die Realität der Aussenwelt und seinem Recht* (1890), Dilthey analiza la experiencia de encontrar una resistencia de un modo muy interesante, pero no consigue encontrar en esa experiencia una genuina aprehensión de un no-yo. El yo interpreta su propia frustración en términos de un agente frustrante, un contra-yo a su semejanza; pero eso es una proyección, no una aprehensión, y eso es todo lo que Dilthey puede ofrecer en definitiva. No sólo eso, sino que hay muchas cosas en sus otros escritos, anteriores y

posteriores, que arrojan dudas sobre el valor de su concepción del objeto como un contra-yo. Hay pasajes en los que Dilthey parece ser, después de todo, un puro fenomenalista. Si la verdadera tarea del filósofo consiste en elaborar una convincente teoría realista de la percepción, entonces Lukács tiene derecho a decir que Dilthey la falla.

La verdad es que toda la cuestión importa a Dilthey mucho menos de lo que importa a un marxista. Dilthey quería refutar el idealismo para cerrar el paso a una metafísica del yo trascendental o el Absoluto, con los preconceptos que tal metafísica impondría a la filosofía de la historia. Pero no quería poner en su lugar una metafísica materialista. Quería no tener metafísica alguna, ontología alguna, para realizar libremente su verdadera obra, que era construir una filosofía de la historia. Porque, como Lukács dice con razón, lo que verdaderamente le interesó durante toda su vida fue ser el Kant de los estudios históricos y sociales. Kant escribió un libro al que llamó crítica de la razón pura, pero que era realmente una crítica de la ciencia de la naturaleza. Lo que no escribió, e iba a escribir Dilthey, fue una crítica de la razón histórica, una *Kritik der historischen Vernunft.* (Crítica de la razón histórica.») Todas las obras filosóficas de Dilthey tratan de ser contribuciones a esa *Kritik.*

Dilthey comienza por lo general su argumentación con un ataque a los métodos de los positivistas y de los historiadores influidos por el positivismo: a Comte, Spencer y Taine. Porque, dice, éstos tratan de dar cuenta de los hechos de la historia y de la cultura en términos de fisiología y teorías sobre el sistema nervioso, en términos de biología y teorías sobre los instintos básicos, y en términos de otras materias tal como se presentan a personas formadas en las ciencias naturales. Con categorías como ésas no se puede ni siquiera empezar a describir, mucho menos a hacer inteligibles, los hechos de la vida histórica. Eso es verdad, pero ¿qué nos ofrece Dilthey a cambio? Durante la mayor parte de su carrera, hasta más o menos los ocho últimos años de su vida, nos dice que la *grundlegende Wissenschaft,* la ciencia fundamental de todas las *Geisteswissenshaften* («ciencias del espíritu») es un tipo especial de psicología; no la psicología experimen-

tal, y, desde luego, no la psicología asociacionista de la anterior escuela británica, sino algo a lo que él llama psicología descriptiva (*beschreibende*), a diferencia de la explicativa (*erklärende*), Esa psicología ha de obtener su información en la experiencia común, en los hechos de la vida y la actividad mental tal como se manifiestan a un introspector y observador bien dotado, y ha de guiarse todo lo posible por los poetas, novelistas y escritores religiosos, que muchas veces han sido introspectores y observadores bien dotados. De todo eso ha de obtenerse una descripción de los tipos de experiencia (*Erlebnisse*) que constituyen la vida consciente del hombre. Lukács llama a esa psicología «anti-causal», y, en efecto, Dilthey prorrumpe en invectivas contra la costumbre de dar explicaciones causales en un cierto sentido. Desde luego, no niega que la historia es una historia de causas y efectos, si por causas entendemos estímulos conscientemente recibidos y a los que reaccionan agentes humanos. El esquema del proceso estímulo-reacción, a nivel de la introspección, es parte de lo que la psicología descriptiva ha de describir. Lo que Dilthey rechaza es el intento de explicar procesos conscientes por causas que no pueden ser verificadas en la experiencia interna, tanto si son materiales como si son trascendentales. Lo que le importa no es primordialmente que tales explicaciones sean falsas, sino que no son pertinentes para lo que un historiador o un filósofo de la historia necesita saber.

Lukács, como marxista, no puede estar de acuerdo con eso; le parece que es condenarse desde el principio a superficialidad y subjetividad.

Dilthey está bien considerado como historiador. Escribió mucho de historia, sobre todo no de historia política sino de historia cultural, especialmente historia de la literatura y de la filosofía. En esos campos es un historiador de mucho saber y de gran mérito, y Lukács lo reconoce; pero, aun así, como Dilthey no sospecha la naturaleza de la base económica de la sociedad, sino que solamente observa las sobreestructuras culturales que encuentra reflejadas en sus fuentes escritas, sin sospechar nunca cómo la consciencia superficial oculta y distorsiona la realidad subyacente, su descripción, aunque vívida, y perfectamente honrada dadas las fuen-

tes en que se basa, es subjetiva en lo que selecciona, en lo que subraya y en lo que interpreta. Es la interpretación impuesta a la historia de la cultura por un profesor de Filosofía alemán, lleno de buena voluntad pero imperfectamente equipado, a fines del siglo diecinueve y principios del veinte.

La realidad de la historia según Dilthey la concibe es experiencia vivida (*Erlebnis*), y se nos da a conocer a través de las diversas formas de expresión que son los datos del historiador de la cultura, los libros, estatuas y edificios, las instituciones sociales, los sistemas de doctrinas religiosas y cosas parecidas, que Dilthey reune bajo el nombre de «mente objetiva». La teoría del conocimiento histórico tiene que consistir, pues, en una exposición de cómo el observador de las expresiones objetivas del alma humana puede sacar de ellas una comprensión (*Verstehen*) de la experiencia que aquellas expresan. Los intentos de Dilthey de escribir la teoría de tal comprensión, intentos que se concentran principalmente en sus diez o quince últimos años, son para muchos de sus admiradores la parte más importante y valiosa de su filosofía, pero a Lukács le parecen una franca rendición al irracionalismo. Desde luego, comprender supone conceptualizar, y el historiador fracasa en su trabajo si no nos da cuenta racional de los acontecimientos por los que se interesa. Dilthey tiene mucho que decir sobre los métodos utilizados en ese proceso racionalizador. Pero siempre termina por declarar que la experiencia vivida no puede ser plenamente expresada en términos racionales, y que comprender incluye re-experimentar (*das Nacherleben*). Nadie puede comprender monumentos y expresiones culturales a menos que tenga en sí mismo la clase de experiencia que expresan. Y cuando se trata de comprender una expresión compleja tal como una obra literaria, se necesita un don intuitivo al que Dilthey llama «adivinación», un don que algunos hombres tienen y otros no tienen. Aquí tenemos dos de los espantajos de Lukács, la apelación al conocimiento intuitivo a causa de la supuesta incompetencia de la razón, y la teoría de una élite epistemológica.

Dilthey se encuentra otra vez envuelto en una antinomia que se confiesa incapaz de resolver, entre el conocimiento

por el historiador de la variabilidad de los tipos humanos, y la psicología descriptiva, que es su ciencia fundamental, y que le da un número limitado de tipos fijos. La psicología descriptiva de Dilthey dice que hay fundamentalmente sólo tres tipos de carácter humano: los tipos en los que prevalecen respectivamente el entendimiento, el sentimiento y la voluntad, y como esos tres tipos se basan en los tres factores fundamentales de la naturaleza humana, que no cambia, los tipos mismos no cambian. Hay, desde luego, una gran variedad de tipos mixtos y de transición, pero los tres fundamentales son fijos. Pero en un lugar dice: «el tipo: el Hombre, se disuelve en el curso de la historia», y entre el relativismo histórico expresado en esa proposición y la validez absoluta de sus tres tipos no puede llegar a una decisión final. En años posteriores se siente cada vez menos satisfecho de su psicología, pero nunca encontró el valor necesario para desautorizarla. En manuscritos que escribió en su último año dice todavía que se adhiere por completo a lo que anteriormente había dicho sobre el tema.

Finalmente, está la cuestión de la *Weltanschauungslehre,* o teoría de las concepciones del mundo, de Dilthey. Él fue quien introdujo por primera vez la palabra *Weltanschauung* en el vocabulario filosófico. Más tarde la palabra se vulgarizó de una manera lamentable, pero en Dilthey tenía un claro significado. Una *Weltanschauung* es una visión comprehensiva de la naturaleza del universo y de la naturaleza, posibilidades y destino del hombre. Toda persona que no esté totalmente falta de imaginación tiene una *Weltanschauung* (aun cuando pueda no ser consciente de lo que es o de en qué está basada), y si uno es una persona reflexiva no puede por menos de formular de algún modo su *Weltanschauung.* Las *Weltanschauungen* encuentran expresión normalmente de tres modos, en la religión, en el arte y en la filosofía. Y hay tres tipos fundamentales de *Weltanschauung,* correspondientes a los tres tipos humanos fundamentales. El tipo de hombre en quien predomina el entendimiento tiende a buscar una *Weltanschauung* naturalista, en la que influyen predominantemente la matemática y la ciencia de la naturaleza. El tipo de hombre en el que la voluntad es el factor determinante, domina-

do por la consciencia de libertad y responsabilidad, se dirige a un tipo de filosofía que Dilthey llama idealismo de la libertad. El tipo de hombre en el cual gobierna el sentimiento se dirige al idealismo objetivo, la doctrina de que el universo es un todo orgánico y de que el sentimiento puede lograrnos una especie de unidad con el mismo. Cualquier par de esos tipos puede combinarse, pero no los tres, dice Dilthey, y se puede mostrar a muchos filósofos interesantes como producto de tales combinaciones. Descartes, por ejemplo, y Kant, son ejemplos notables del primer tipo en tensión con el segundo.

Veremos que una *Weltanschauung* no es producto meramente de la curiosidad intelectual y la especulación. Es más bien una proyección de la personalidad entera. En consecuencia, diferentes tipos de personas están predestinados a tener diferentes *Weltanschauungen,* y la *Weltanschauungen* en cada caso es la visión personal de aquel que la tiene. Al verlo así, y al no apelar más que a su psicología descriptiva, Dilthey se priva de la posibilidad de ver cómo las *Weltanschauungen* son también fenómenos históricos y sociales, y han de ser explicados, en definitiva, por la base económica de la sociedad. Además, su tipología, tan ridículamente simple, es totalmente incapaz de dar cabida a los hechos de la historia de la religión, el arte y la filosofía, incluso tal como aparecen a quien no sabe de bases económicas. Pero lo peor de todo es, en ese contexto, la cuestión que inquietó a Dilthey casi hasta su muerte: la de cómo conciliar las tres *Weltanschauungen* en un solo y coherente cuerpo de verdades.

Algunos de los últimos escritos de Dilthey se ocupan de eso, pero ninguno de ellos encuentra la conciliación, porque, en verdad, sus análisis muestran que ninguna conciliación es posible. En un escrito tardío titulado *Traum* cuenta cómo una vez, estando de visita en casa de un amigo, le dieron una habitación en la que había una reproducción de la Escuela de Atenas, de Rafael, y se fue a dormir con la visión de los filósofos allí reunidos en la mente. Tuvo un sueño en el que los filósofos que vivieron después de la época de Rafael iban a reunirse con los que ya estaban allí, y luego comenzaban a clasificarse por sí mismos. Primero, los pensadores naturalistas y positivistas se concen-

traban alrededor de Arquímedes y Ptolomeo; luego, los idealistas de la libertad se reunían en torno a Sócrates y Platón, y los idealistas objetivos formaban grupo alrededor de Pitágoras y Heráclito. Descartes y Kant, que al principio estaban entre los matemáticos y científicos, dejaban aquel grupo y se unían a los idealistas de la libertad. Entonces los tres círculos empezaban a apartarse uno de otro, aparecían grandes fisuras en el suelo entre ellos, y «una terrible alienación hostil pareció separarles; yo era presa de una extraña ansiedad, porque la filosofía parecía existir en tres o posiblemente más formas diferentes; la unidad de mi propio ser parecía desgarrada, y yo me sentía llevado anhelantemente ora a este grupo, ora a aquél, y luchaba para conservarlo». Yo simpatizo con Dilthey, porque la experiencia simbolizada en ese sueño ha sido parte de mi vida de vigilia durante los últimos cuarenta años. El que está abierto a todas las posibilidades de interpretación, a todo lo que está ahí, en la historia de la filosofía, se ve obligado a hacer frente de un modo u otro a la urgente necesidad de conciliar lo inconciliable. Dilthey trató de persuadirse a sí mismo de que eso podía hacerse, diciendo que, aunque las tres *Weltanschauungen* son en verdad incompatibles si se expresan como doctrinas metafísicas —porque entonces se contradicen mutuamente— si no se afirman como doctrinas, sino simplemente se entienden como puntos de vista, cada una de ellas representa un perfectamente genuino modo de ver el universo, un modo de gustar y sentir la vida, y es posible comprenderlas, disfrutarlas, y alternarlas, en uno mismo. Naturalmente, uno tendrá siempre su afinidad inherente y su preferencia; pero uno puede escapar a su propia limitación hasta el punto de ver cuáles son las otras interpretaciones de la vida, y conseguir así una especie de totalidad de visión y libertad del dogma, que es el último don de la filosofía. Pero aunque Dilthey propone gallardamente esa solución, hay indicios de que no le satisfacía del todo.

En *Wilhelm Dilthey: an Introduction,* yo me aventuré a sugerir que aquí el paso siguiente que llevase más allá de la posición de Dilthey podría ser el que diese en una filosofía de deliberado compromiso con un punto de vista, tal como

lo vemos en Kierkegaard. El propio Dilthey no tenía esa idea, y Lukács no habría pensado mejor de él si la hubiese tenido. Pero algo así está implícito en la *Lebensphilosophie* que siguió a Dilthey, y, finalmente, es proclamado de una manera explícita en la doctrina existencialista de Heidegger y Jaspers. Ya hemos visto lo que Lukács piensa de esa línea de pensamiento.

Pienso que el estudio que Lukács hace de Dilthey, aunque severamente crítico, es, en substancia, justo. Dilthey tuvo grandes méritos, que Lukács reconoce. Tuvo también muchas flaquezas, que Lukács indica legítimamente. Formuló profundas preguntas que ni él ni sus sucesores supieron responder satisfactoriamente. Quienes no se sienten doctrinalmente unánimes con Lukács pueden quizás estar mejor dispuestos a confesar que Dilthey se metió en algunas de sus dificultades por su honradez en afrontar hechos embarazosos. Como Siger, él

sillogizzó invidiosi veri.

Karl Mannheim (1893-1947) es más un sociólogo que un filósofo, aunque tiene algo de ambas cosas; y en filosofía se consideró a sí mismo como un discípulo de Dilthey. A pesar de su nombre, no es alemán, sino húngaro; pero enseñó en Alemania, y fue uno de los que tuvieron que abandonar dicho país cuando Hitler llegó al poder. Le he oído hablar con orgullo del hecho de que ninguno de sus antiguos discípulos se convirtió en nazi. Lukács encuentra menos cosas que decir de él que de Dilthey, y eso es justo, porque Mannheim es una figura de menor importancia. Al mismo tiempo, el modo de tratarle Lukács es de una aspereza y (pienso) de una injusticia que no encuentro en su modo de tratar a Dilthey.

Lukács empieza por la «sociología del conocimiento» de Mannheim, que es la versión que éste da de lo que, en la mayoría de las filosofías, se llama simplemente teoría del conocimiento. Lo mismo que Dilthey, Mannheim quería evitar el subjetivismo, y también quería evitar el relativismo que, desde tiempos de Dilthey, se había extendido tanto en la filosofía y las ciencias sociales. Su modo de hacerlo fue adop-

tar lo que él llamó relacionalismo. La diferencia es que el relativismo es una forma de escepticismo, que sugiere que, puesto que los puntos de vista difieren, todos son indignos de confianza, mientras que el relacionalismo es un simple reconocimiento de que cada uno tiene su punto de vista y ve las cosas desde ese punto de vista. Eso no significa que los diferentes puntos de vista tengan que contradecirse o invalidarse mutuamente; pueden amplificarse unos a otros. Mannheim pasa a concluir que la objetividad como muchas veces se entiende, es decir, significando impersonalidad y abstracción de todo punto de vista, es no meramente imposible, sino inconcebible, y al mismo tiempo innecesaria.

Ése es otro *invidioso vero.* Y no es difícil ver lo que un comentarista no simpatizante puede hacer con ello.

Mannheim aceptó la tesis marxista de que la consciencia en todas sus formas está socialmente condicionada, y añadió que eso tiene aplicación también al marxismo; y mostró cómo en las enseñanzas de Marx hay una interesante combinación de racionalismo genuino con una especie de mesianismo cuya última fuente puede encontrarse en el Antiguo Testamento. En consecuencia, no pudo aceptar que el marxismo fuese simplemente la verdad. El marxismo está lleno de penetraciones en la verdad, que son del mayor valor, pero tiene ese mesianismo incorporado al que debe su atractivo sobre las masas; y, como es característico del mesianismo creer de una manera no crítica en el próximo advenimiento del Reino de los Cielos, ignorar las dificultades y el espíritu práctico, y esperar y exigir rápidos resultados de la acción vigorosa, el marxismo es una fuerza que tiende a alentar a la dictadura, y, en consecuencia, es socialmente peligroso. En resumen, el marxismo resultaba convicto de ser también, en una parte de sí mismo, un movimiento organizado de irracionalismo, incluso al pretender ser verdadero pensamiento científico. Pero si la plaza fuerte de la razón no está ahí, ¿dónde está? Mannheim la buscó en algún punto de la sociedad donde un grupo de personas pudieran estar al menos en cierta medida libres de la ceguera intelectual y de las presiones emocionales que llevan a tales doctrinas y movimientos irracionalistas. Creyó encontrarla en la *intelligentsia,* que es, así

lo pretendía Mannheim, todo lo poco clasista que es posible ser en una sociedad como la nuestra. Y entonces el problema era persuadir a la *intelligentsia* de que comprendiese su papel en la sociedad y trabajase concertadamente para cumplirlo.

Apenas necesito decir lo que todo eso parece a Lukács. El análisis mannheimiano del marxismo y su apelación a la *intelligentsia* (a la *intelligentsia* burguesa, hay que advertirlo) son una evidente propaganda para el bando de los malos en la lucha de nuestro tiempo.

En uno de los últimos libros de Mannheim, *Diagnóstico de nuestro tiempo,* donde reune cierto número de escritos hechos con diferentes destinos, el último de ellos lleva una nota a pie de página que dice que lo había escrito para un pequeño grupo privado de pensadores cristianos que acostumbraban a reunirse cuatro veces al año para una conferencia de fin de semana. ¿Cuál era el significado de ese grupo, y por qué estaba en él Mannheim?

Era un grupo de personas de carácter y extracción extraordinariamente variados, todos los cuales, excepto dos, eran cristianos en algún sentido de esa muy elástica palabra, y todos se interesaban por la brecha abierta entre la tradición cristiana en su forma presente, tanto doctrinal como institucional, y la vida social de nuestro tiempo. Mannheim y su amigo Adolf Löwe, economista político, que como él no era cristiano, habían sido invitados al grupo para ofrecer el beneficio de su visión sociológica. Se suponía que nos enseñarían a vernos como los demás nos veían.

Por eso fue Mannheim invitado al grupo; pero ¿por qué accedió a asistir? ¿Qué significado tenía aquello para él? Sus razones eran sociológicas. Era profundamente consciente de las fuerzas irracionales en la naturaleza humana, que en un sentido amplio son obvias para todo el mundo, pero que han sido exploradas especialmente por Freud y Jung. En particular, Mannheim había adoptado de Jung la doctrina de los arquetipos, las imágenes que cristalizan tanta parte de la fuerza de los impulsos irracionales, y que pueden tomar posesión de la mente, la voluntad y el alma de las personas y echar fuera a la razón. Me pareció que, hablando en general, en el curso de la historia la función de la religión ha

sido canalizar los impulsos primitivos, civilizarlos y darles una satisfacción genuina de modo que refuercen y no amenacen la fábrica de la sociedad. Pero hoy la religión predominante en Europa está en quiebra, sus imágenes arquetípicas y sus símbolos no producen ya su hechizo benéfico, y no se ha ofrecido otra satisfacción a lo primitivo en el hombre, a no ser en forma de camisas de color, columnas en marcha, reuniones de masas y mitos mesiánicos. Así explicó él el terrible poder, el poder «demoníaco», como decíamos en aquellos días, que se da en el fascismo, y también en el comunismo; y se preguntó si en un país como el nuestro, en el que la fábrica social no está tan deteriorada, en el que el con flicto de clases no es todavía tan desesperado, sería posible que las fuerzas religiosas se reformasen y revivificasen para cumplir de nuevo su antigua función civilizadora.

Cuando ahora lo recuerdo después de veinte o veinticinco años, me parece una esperanza asombrosamente ingenua la de que doce hombres, más Mannheim, pudiéramos de algún modo procurar poner en marha un proceso así, pero cuando se lo oímos en aquellos días fue una aventura interesante. Sea lo que fuere, tal era su concepción; la realidad de lo irracional, que no es un mero subproducto de la hostilidad al progreso, sino un hecho fundamental, fuerte y peligroso, de la naturaleza humana. La historia del hombre puede verse como la historia del intento de civilizar lo irracional, y hoy la cuestión está en encontrar medios nuevos de civilizarlo y mantenerlo civilizado en un mundo en el que la ciencia, la industria y la sociedad urbana han hecho desaparecer los viejos arquetipos y símbolos de su poder. De ahí el interés de Mannheim en ayudar a aquel grupo cristiano. De ahí también su interés en la reforma de la educación, sus teorías sobre cómo producir una élite y cómo realizar una revolución mediante la planificación democrática, y no mediante la violencia.

Lukács dice que Mannheim, como todos los ideólogos, tenía mucho más miedo a una genuina revolución socialista que a un retorno del fascismo, y que era enteramente hostil a la democracia. Eso me parece una perversión de la verdad. Mannheim indicó siempre los peligros de la sociedad de masas.

Lo que Lukács ha hecho es identificar la «sociedad de masas» con las «masas trabajadoras», y la democracia socialista con la dictadura comunista, y sacar la conclusión que entonces se sigue. Pero la verdad es que si se hablaba a Mannheim de la necesidad del socialismo, entendiendo por socialismo la propiedad pública de los medios de producción y distribución, él diría que eso era agua pasada, que el verdadero peligro no era el capitalismo, sino el totalitarismo, y que el totalitarismo puede brotar con la misma facilidad en el suelo socialista que en el suelo capitalista, y que el camino para evitarlo no estaba meramente en la propiedad pública, sino en la planificación democrática. Ésa era la enseñanza de Mannheim según yo la conocí, y creo que la exposición hecha por Lukács está notablemente más lejos de la verdad que su exposición de Dilthey. Mannheim pertenece, desde luego, a una generación posterior a la de Dilthey, y es aproximadamente contemporáneo del propio Lukács.

4. LUKACS, SOBRE LA CATEGORIA CENTRAL DE LA ESTETICA

G. H. R. Parkinson

1

A partir de 1957 Lukács se ha consagrado a completar obras fundamentales sobre estética y ética. El primer producto de esos trabajos ha sido *Die Eigenart des Ästhetischen* («La peculiaridad de lo estético»), que se publicó en 1963. Esa obra en dos volúmenes sobre la naturaleza específica de la estética es sólo la primera parte de un tratado de mayor extensión sobre esa materia. La segunda parte ha de discutir de una forma más concreta la estructura de la obra de arte, y la tercera parte se ocupará del arte como fenómeno socio-histórico (*Die Eigenart des Ästhetischen,* vol. I, pp. 14-15. A partir de ahora, las referencias a esa obra se harán simplemente citando volumen y número de página). No obstante, podemos discutir esta primera parte, sin esperar la estética completa de Lukács, puesto que éste afirma (I, 13) que dicha parte constituye una entidad completa en sí misma.

Una obra tan larga y compleja como *Die Eigenart des Ästhetischen* no puede ser tratada adecuadamente en un simple artículo; aquí solamente nos ocuparemos de uno de los muchos temas de la obra. Es éste, por otra parte, un tema de principal importancia, a saber, la categoría de la *Besonderheit* (peculiaridad), que Lukács declara ser la categoría central de la estética, aquella categoría en la que la «esencia estructural

de la estética» (II, 193) se expresa de la manera más adecuada. El tema se trata por extenso en el capítulo 12, aunque éste ha de ser complementado con lo que se dice en otras muchas partes del libro. Haremos también referencias ocasionales a algunos artículos pertenecientes a un grupo que Lukács publicó entre 1954 y 1956[1] principalmente en la *Deutsche Zeitschrift für Philosophie* (abreviado, *DZP*).

Antes de que podamos discutir la categoría central de la estética de Lukács, hay que dar contestación a dos preguntas obvias: La primera es ésta: ¿qué ve Lukács, en general, como tareas de la estética? Y la segunda: cuando habla de «categorías», ¿qué entiende por ese término? La respuesta a la primera de esas preguntas es que *Die Eigenart des Ästhetischen* intenta contestar a una pregunta tradicional de la estética, a saber, «¿Qué es una obra de arte?». Lukács trata de poner la elaboración y la apreciación de las obras de arte en el entero contexto de la conducta humana; trata de distinguir el arte del pensamiento cotidiano, y del pensamiento científico, y de la magia y de la religión. La referencia a la magia puede causar alguna sorpresa, pero al explicar su presencia tocamos una idea básica de la estética de Lukács, y, en verdad, de su filosofía en general. La realidad, dice Lukács, es esencialmente histórica (I, 24-5), y entiende por ello que hemos de considerar lo que existe no como algo estático, sino como algo que constantemente cambia y se desarrolla. En consecuencia, si hemos de entender la estructura de no importa qué, y situarlo en las categorías adecuadas, tenemos que saber cómo empezó. Así, cuando Lukács trata de explicar lo que es el arte, lo hace mostrando cómo el arte se desarrolla a partir de otra cosa distinta (cf. I, 80), y su creencia es que el arte se desarrolla a partir de la magia (I, 377-411). Nada diremos aquí acerca de la explicación que da Lukács del origen del arte, pero, antes de seguir adelante, es necesario examinar más de cerca la pregunta a la que esa explicación pretende dar respuesta. La pregunta es: «¿Cuál es la naturaleza del arte?» Ahora bien, es un lugar común que palabras

1. Estos son: «Kunst und objektive Wahrheit» *DZP* II, 1954, pp. 113 y sgts. «Die Frage der Besonderheit in der klassischen deutschen Philosophie», *DZP* II, 1954, pp. 764 y sigts.

como «arte» y «obra de arte» se emplean con diversos grados de liberalidad. En un cierto sentido, las cosas que hay colgadas en las paredes de lo que se llaman «galerías de arte» son obras de arte; pero hay otro sentido en el cual algo puede estar en la pared de una de esas galerías, debidamente enmarcado y catalogado, y decir alguien, sin embargo, que aquello no es una obra de arte. Distinciones similares se hacen en el caso de géneros o tipos especiales de arte; por ejemplo, un bibliotecario puede no tener la menor duda de clasificar un determinado libro como una novela, mientras que un crítico puede decir que el autor de aquella obra no es realmente un novelista. Se puede indicar esa diferencia distinguiendo (como, por ejemplo, lo hace Morris Weitz en «El papel de la teoría en Estética», *Aesthetic Inquiry,* ed. por M. C. Beardsley y H. M. Schueller, Belmont, 1967, pp. 9-10) entre el uso «descriptivo» y «el evaluativo» de palabras como «arte». Hablando en general, el catalogador y el subastador tenderán a emplear la palabra «arte» en su sentido descriptivo. Por el contrario, el crítico tenderá a utilizarla en su sentido evaluativo. Cuando el crítico dice: «Eso es una obra de arte», está elogiando algo. Tal distinción es, quizás, excesivamente tajante; por ejemplo, cuando alguien dice que algo es una obra de arte en un sentido evaluativo, puede en principio *describir* los rasgos que la hacen digna de elogio.[2] A la inversa, para que algo se cuente como una obra de arte en el sentido descriptivo tiene que ser digna de alabanza en algunos aspectos, por ejemplo, un cierto nivel de acierto técnico. Con todo, la distinción puede servir a nuestros propósitos. Ahora bien, es opinión de los que comúnmente son llamados «filósofos lingüistas» que la labor del filósofo es el análisis de los sentidos en que se emplean las palabras. Esos filósofos dirían que la estética, en la medida en que es una rama de la filosofía —y probablemente añadirían que mucho de lo que se ha

2. Es posible que el profesor Weitz esté de acuerdo, porque escribe (ob. cit., p. 10): «Para muchos, especialmente teóricos, "eso es una obra de arte" hace más que describir: también elogia». Por otra parte, en la p. 9 escribe: «A veces decimos "eso es una obra de arte" para describir algo, y a veces lo decimos para evaluar algo»; ahí no se insinúa que a veces hagamos ambas cosas.

considerado estética no pertenece verdaderamente a la filosofía— se interesa por enunciar las reglas que gobiernan el empleo de palabras como «arte». La mayoría de los que intentan hacer tal cosa convendrían probablemente con el profesor Weitz (ob. cit., p. 10) en que el análisis del uso evaluativo es más difícil e interesante que el del uso descriptivo; y puesto que, como acabamos de decir, el primer uso es típico del crítico, resulta la idea de que el asunto principal de la estética es hablar acerca del lenguaje del crítico.

¿Cuál es, pues, la posición de Lukács en relación con todo esto? Él emplea ciertamente en un sentido evaluativo palabras como «arte» y las que designan los diversos géneros de arte. En su libro juvenil sobre la teoría de la novela, distingue entre «la novela» y la «lectura ligera», donde «lectura ligera» es claramente aplicable a muchas obras que un bibliotecario podría ver como novelas (*Die Theorie des Romans* «La teoría de la novela», 2.ª ed., 1963, pp. 71, 101, 105). En *Die Eigenart des Ästhetischen* traza una línea entre lo que es arte y lo que pretende ser arte (por ejemplo, II, 118, 231, 310), e incluye claramente bajo el último rótulo obras que podrían aparecer en galerías de arte, o en estantes de libros con la etiqueta «novelas». Podríamos decir, pues, que al preguntar sobre la naturaleza del arte Lukács está de hecho preguntando sobre el lenguaje de la crítica. El propio Lukács no dice eso, y parece verosímil que pusiera objecciones en ese modo de ver su teoría estética; a juzgar por el último capítulo de *Die Zerstörung der Vernunft* (*El asalto a la razón*), comparte la difundida incomprensión comunista de la moderna filosofía lingüística, y la hostilidad a la misma. Pero aquí podríamos citar contra él su frase de *Die Eigenart des Ästhetischen: Sie wissen es nicht, aber sie tun es*: «no lo saben, pero lo hacen». Aunque, desde luego, sería erróneo tratar de hacer de Lukács un filósofo del lenguaje *malgré lui*, ya que hay semejanzas, pero también importantes diferencias. Por ejemplo, la mayoría de los filósofos del lenguaje no construyen sistemas, mientras que la estética de Lukács es una obra sistemática de gran estilo. Igualmente, los modernos filósofos lingüistas dirían que están libres de todo supuesto metafísico, mientras que Lukács escribe desde

el punto de vista del materialismo dialéctico, que es una teoría metafísica en el sentido de ser una teoría general sobre la naturaleza de la realidad. (El que los marxistas empleen la palabra «metafísica» en otro sentido, en el que se opone a «dialéctica», no interesa aquí.) Además, el modo histórico de abordar los problemas propio de Lukács no es típico de los filósofos del lenguaje, que se concentran en el modo en que las palabras se emplean hoy. Y aún hay otra diferencia, quizás casual, no basada en la naturaleza misma de la filosofía lingüística, pero particularmente importante en el caso de Lukács. Aquellos filósofos lingüistas que escriben sobre crítica tienden a hacerlo como espectadores más bien que como actores: es decir, no se comprometen con ninguna teoría crítica. Lukács, por el contrario, es en gran medida autor, puesto que él mismo es crítico. Eso tiene la ventaja de que sabe de lo que está hablando; conoce la crítica, podemos decir, desde dentro. Pero eso tiene también una desventaja. Cuando Lukács habla del empleo por el crítico de la palabra «arte», está hablando de su propio empleo, mientras que tiende a hablar como si estuviese hablando de «el» empleo. Podríamos decir, pues, que, en la medida en que la estética de Lukács ofrece una definición de arte,[3] ofrece lo que algunos han llamado una «definición persuasiva». Es decir, pretende ofrecer un análisis de la palabra «arte» y otras palabras asociadas, mientras que ese análisis contiene realmente una recomendación disfrazada para que esas palabras se empleen en otro sentido, que no es el general. Justificaremos esa afirmación nuestra en el cuerpo principal de este artículo; pero aunque se conceda que la afirmación es verdadera, eso está lejos de terminar con la cuestión, porque aún hay que preguntarse por la oportunidad de la definición, por la finalidad de Lukács al emplear la palabra «arte» del modo que él lo hace. Para decirlo de otra manera: puede ser que la definición luckác-

3. El propio Lukács diría que no lo hace. Para él, una definición fija un aspecto parcial de lo que realmente es infinita complejidad, y tiene una pretensión espuria de ultimidad. Lukács dice que su método es un método de «determinaciones», *Bestimmungen,* y una «determinación» es algo provisional y necesitado de complementación (I, 29-30). Eso es sólo una cuestión terminológica; las «determinaciones» de Lukács parecen equivalentes a lo que generalmente se llamaría una «definición provisional».

siana de arte sea una recomendación lingüística disfrazada, pero las recomendaciones se hacen por ciertas razones, y esas razones son lo importante.[4] Sea como sea, no podemos tratarlas hasta que hayamos dicho algo de la definición lukácsiana de arte; y antes de que podamos considerar ésta, hay otra palabra que exige atención, a saber, la palabra «categoría».

Lukács no pretende hacer la lista de todas las categorías de la estética, y menos aún de todas las categorías en absoluto. Aquí está en línea con la común teoría marxista, que afirma que las categorías no forman un sistema cerrado e inmutable, puesto que la realidad se desarrolla y el conocimiento aumenta, por lo que la lista de las categorías tiene que cambiar. (Ver, por ejemplo, Rozental y Yudin, *A Dictionary of Philosophy*, traducción inglesa, Moscú, 1967, p. 68. Cf. G. Wetter, *Dialectical Materialism*, traducción inglesa, Londres, 1958, p. 368.) Ésta es una diferencia entre las categorías marxistas y las de Kant; otra es que las categorías marxistas no son (como Kant suponía que eran las categorías) impuestas por la mente. Según lo expresa Lukács, las categorías son objetivas, no son «puntos de vista» (I, 193). Hablar sobre categorías es, pues, hablar acerca de ciertas características generales de la realidad objetiva. Lukács expresa eso diciendo que la realidad objetiva contiene categorías objetivamente, dentro de sí misma (II, 264). Algunas definiciones marxistas enuncian que las categorías son conceptos que «reflejan» la realidad (Wetter, ob. cit., p. 367) y esa opinión se encuentra también en Lukács, que dice que las categorías son «las formas más generales de reflejo» (I, 686; cf. I, 56: las categorías tienen una historia a la vez objetiva y subjetiva). Hay otro aspecto en el que las categorías de Lukács, y las categorías marxistas en general, difieren de las de Kant. Hegel criticó a Kant por no tratar de establecer conexión alguna entre las categorías: también el marxismo ortodoxo insiste en que las categorías no han de ser consideradas como independientes unas de otras (Rozental y Yudin, ob. cit., p. 67). Lo que aquí importa son

4. Aparte de Weitz, ob. cit., pp. 10-11, cf. W. E. Kennick, «¿Descansa en un error la estética tradicional?», en *Collected Papers on Aesthetics*, ed. C. Barrett (Oxford, 1965), pp. 9 y sigts.

las conexiones que Lukács establece entre *Besonderheit* y otras dos categorías, *Allgemeinheit* y *Einzelheit.* Ante todo, algunas palabras sobre esos términos y su traducción. *Allgemeinheit, Besonderheit* y *Einzelheit* (o *das Allgemeine, das Besondere, das Einzelne*) son términos de uso común en lógica. En Kant (por ejemplo, *Crítica de la Razón Pura,* B. 95) hacen referencia a formas de juicio, convencionalmente denominadas universal, particular y singular —todos los *S* son *P,* algunos *S* son *P,* este *S* es *P.* En Hegel son tres formas de la «Noción» o concepto, y se traducen como universal, particular e individual.[5] Ambos modos de emplear esos términos pueden encontrarse en los clásicos del marxismo. En Marx se usan para hacer referencia a conceptos, por ejemplo, los tres tipos de división del trabajo. Engels los emplea para hacer referencia a juicios, y también, probablemente, a conceptos.[6] ¿Cómo hay, pues, que traducir esos términos en Lukács? «Lo universal» y «lo individual» traducirán «*das Allgemeine*» y «*das Einzelne*»; uno podría sentirse tentado a traducir «*das Besondere*» como «lo particular», pero hay objeciones en contra. Lukács utiliza aproximadamente como sinónimos *das Partikulare* y *das Einzelne* (II, 552), y hace una conexión entre *Besonderheit* y *die Art* (la especie);[7] «*Besonderheit*» será aquí traducido, pues, como «especialidad», o «lo especial». Lukács está lejos de ser el único marxista en considerar lo universal,

5. Cf. G. R. G. Mure, *The Philosophy of Hegel* (Oxford, 1965), p. 133. La distinción de Hegel entre *Allgemeinheit, Besonderheit* y *Einzelheit* se hace en el capítulo primero de la primera sección del Libro III de su *Wissenschaft der Logik,* en el que discute el concepto. En el capítulo segundo, sección B, Hegel distingue entre singular, particular y universal en materia de *juicios,* y emplea términos diferentes, *das singuläre Urteil, des partikuläre Urteil, das universelle Urteil.*

6. Para *Allgemeinheit,* etc., en Marx y Engels, ver:

a) Marx, *Capital,* vol. I, cap. 1: Marx y Engels, *Werke,* Dietz ed., vol. 23, pp. 63 y sigts; traducción Everyman, Londres, 1930, pp. 17-43. Esas páginas citadas por Lukács, *DZP* III, 1955, pp. 171 y sigts.

b) Marx, *Capital,* vol. I, cap. 12, sec. 4. Dietz, vol. 23, pp. 371-2; traducción Everyman, p. 370.

c) Engels, *Dialéctica de la Naturaleza,* Dietz, vol. 20, p. 493; traducción inglesa, Moscú, 1964, pp. 228-9.

d) Engels, *Dialéctica de la Naturaleza,* Dietz, vol. 20, p. 501; traducción inglesa, p. 237. Cf. Lukács, ob. cit., p. 176.

7. *DZP,* II, 1954, p. 789. Sobre «*battung*» como «género», y «*Art*» como especie, ver, por ejemplo, Kant, *Crítica de la razón pura,* B, 682 y sgts.

lo especial y lo individual como categorías;[8] lo que le distingue es el modo en que trata la categoría de especialidad: el modo en que la define y el hecho de que hace de ella la categoría central de la estética.[9]

2

Aunque Lukács dice que la especialidad es la categoría central de la estética, no es en modo alguno el punto de partida de su investigación estética, y si se quiere entender lo que dice acerca de la especialidad y sus categorías conexas, éstas tienen que ser puestas en un contexto más amplio. Hemos dicho antes que Lukács considera una categoría, *qua* concepto, como una especie de reflejo, y será útil que partamos de ahí. Una de las ideas básicas de Lukács es que una obra de arte es en algún sentido un reflejo (*Widerspiegelung*: I, 382-3) de la realidad; que es una copia (*Abbild*) o imitación (*Nachahmung*), muchas veces emplea la palabra griega «mimesis» en ese contexto.[10] Ahora bien, al decir que el arte es un reflejo de la realidad, Lukács ha enunciado solamente su género; en su opinión, el pensamiento cotidiano y el pensamiento científico reflejan también la realidad (I, 22, 35), y, en consecuencia, ha de especificar más, diciendo qué especie de reflejo es la obra de arte.

8. «Singular, particular y general» se discuten en Rozental y Shtraks, "Las categorías de la Dialéctica Materialista", Moscú, 1956 (G. Wetter, *Dialectical Materialism,* pp. 366-7); esas categorías son también enumeradas por Tugarinov (Wetter, ob. cit., p. 369, Cf. G. Planty-Bonjour, *Les Catégories du Matérialisme Dialectique,* Dordrecht, 1965, p. 58). Ver también Rozental y Yudin, *A Dictionary of Philosophy,* p. 212, «Individual particular y universal».

9. Otras categorías mencionadas por Lukács en *Die Eigenart des Ästhetischen* son «lo típico» (I, 396), «catarsis» (II, 639), e «inherencia» (I, 633, 750; cf. Parte IV). También se refiere a conceptos que aparecen en general en las listas marxistas de categorías: forma y contenido, apariencia y esencia, cualidad y cantidad, contradicción, necesidad y posibilidad.

10. Para ser exactos, reflejo es el género, del que la imitación es una especie, imitar es transponer (*umsetzen*) el reflejo de un fenómeno de la realidad en la propia actividad de uno (I, 352). Pero al hablar de arte Lukács tiende a emplear «reflejo», «copia» e «imitación» de una manera intercambiable.

Los términos «copia» y «reflejo» están tomados de la teoría marxista del conocimiento, en particular de Engels y Lenin.[11] Aunque este artículo no se interese principalmente por la teoría del conocimiento, será necesario decir algo acerca del uso que hace Lukács de esas palabras, de modo que pueda verse lo que piensa cuando llama a una obra de arte «reflejo» o «copia». En su acepción de tales términos, Lukács es perfectamente ortodoxo. Insiste (I, 35, 355 y sigts., 279; II, 289; cf. I, 547, 566) en que no hemos de pensar un reflejo como igual a una fotografía (Cf. Lenin, Collected Works, traducción inglesa, vol. 38 [*Philosophical Notebooks*], pp. 182, 372; también Wetter, ob. cit., p. 499). En ese contexto Lukács establece dos puntos muy diferentes. Observa en primer lugar que un hombre no puede simplemente dejar que las impresiones (*Eindrücke*) de la realidad operen en él; tiene que reaccionar a las mismas (I, 357-8). Incluso al nivel perceptivo el hombre ejercita una cierta elección, al acentuar algunas y dejar de tener en cuenta otras, y aprender por la práctica a separar lo esencial de lo no esencial. En segundo lugar, dice Lukács (II, 347-8) que cuando percibimos algo la copia y el original son muy diferentes, por ejemplo, vibraciones por una parte, y sensaciones de color por otra. Entonces dice: «Pero si, digamos, el color verde aparece a la conciencia como una reacción fisiológicamente necesaria a una determinada frecuencia de vibraciones, entonces, ¿qué es, sino la copia de ese fenómeno en el alma humana?» (Cf. Lenin, *Collected Works*, vol. 14 [*Materialism and Empirio-Criticism*], p. 302). A eso se puede replicar que ésa no es la aceptación normal de la palabra traducida por «copia» (*Abbild*); Lukács parece más bien estar hablando de un efecto o resultado. Por lo demás, no hay que pedir que él emplee siempre las palabras exactamente como otros lo hacen; lo que hay que determinar aquí es el empleo que él les da. ¿Por qué, pues, querría Lukács llamar a la obra de arte «reflejo» o «copia»? ¿Es que, simplemente, está siguien-

11. Ver, por ejemplo:
Engels, sobre la *Crítica de la Economía Política* de Marx, Dietz, vol. 13. p. 475; Marx y Engels, *Selected Works* (Moscú, 1950), vol. I, pp. 338-9, Engels, *Ludwig Feuerbach y el fin de la filosofía clásica alemana,* Dietz Lenin, *Collected Works* (trad. inglesa), vol. 38, p. 182.

do a ciegas a Lenin? ¿O está siendo en todo caso precavido, para apaciguar a los ortodoxos? Probablemente no. En primer lugar, al tomar un término de la teoría del conocimiento y decir que la obra de arte «refleja» la realidad, Lukács está diciendo que la obra de arte, aunque no sea puramente una pieza de conocimiento, comprende un conocimiento de la realidad. En segundo lugar, al decir que la obra de arte es una copia *de la realidad,* Lukács quiere subrayar el hecho de que es «una reacción al mundo exterior» (I, 13). Una de sus doctrinas críticas básicas es que en una obra de arte forma y contenido son inseparables (I, 648, 812); que producir algo que sólo es formalmente interesante no es producir una obra de arte, y que atender solamente a las propiedades formales de una genuina obra de arte es atender solamente a un aspecto de la misma. (Cf. I, 305: las «formas abstractas del reflejo de la realidad», ritmo y proporción, son meros «momentos» de una obra de arte.)

Dado, pues, que una obra de arte es una copia o reflejo en el sentido ya explicado, ¿qué clase de copia o reflejo es? Ya se ha dicho que, en opinión de Lukács, no solamente el arte refleja la realidad, sino que también lo hacen la ciencia y el pensamiento cotidiano; puede añadirse que incluso la magia y la religión imitan o reflejan la realidad, a su manera (por ejemplo, I, 103 y sigts., 136). Fiel a su opinión (I, 80) de que la naturaleza del arte solamente puede ser tratada en conexión con su génesis, Lukács separa el arte de las otras formas de reflejo mostrando cómo todas empezaron a ser formas separables de actividad. Su argumentación es prolija, y no es necesario seguir aquí todo su desarrollo. Basta presentar simplemente el resultado de sus investigaciones, y enunciar las características que, según él, distinguen el reflejo estético de los otros tipos. Como veremos, la verdad de su opinión sobre tales características no depende de la corrección de su exposición del origen del arte.[12]

12. Eso no significa que no sea pertinente la verdad o falsedad de lo que Lukács dice sobre la historia o prehistoria del arte. No hay indicios de que considere su exposición como algunos teóricos políticos han considerado la teoría del contrato social del Estado, es decir, no como una descripción de acontecimientos históricos, sino más bien como un mito, un modo de contestar preguntas sobre la naturaleza de la obligación política

La primera característica es que el arte es antropomórfico. La ciencia, en opinión de Lukács (I, 25) «trata de representar los objetos y sus relaciones como son en sí mismos, independientemente de la conciencia. El reflejo estético, por el contrario, procede del mundo del hombre, y está dirigido hacia éste». Al decir que el arte es antropomórfico, Lukács significa que en el objeto estético (la pintura, la escultura, la comedia, etc.) están contenidas «todas las típicas relaciones a la vida humana»; el objeto aparece de un modo que corresponde al estado contemporáneo de desarrollo interno y externo de la humanidad (I, 26). Eso significa que toda obra de arte tiene en sí misma el histórico aquí y ahora de su origen (ibíd., cf. I, 248, 285, 529). Desde luego Lukács, como materialista histórico, considera todo reflejo de la realidad como determinado por el tiempo y el lugar en que acaece; incluso en el caso de las verdades matemáticas, el momento en que se hace un descubrimiento no es materia casual (I, 26). Pero lo que Lukács quiere subrayar es que eso no interesa a las matemáticas; para el matemático como tal, carece de importancia (digamos) cuándo y dónde se elaboró por primera vez el cálculo diferencial. En el caso del arte la actuación es diferente; toda obra de arte significativa hace vivo (tanto si el artista tiene conciencia de ello como si no) el aquí y ahora histórico del momento reflejado. (Ibíd.)

---

diciendo «*supongamos que* la historia de la sociedad es así y así». Al decir que el arte, como toda realidad, es esencialmente histórico, Lukács se opone a la opinión de que hay una fija e intemporal esencia del arte (I, 24), que siempre ha estado presente en el hombre, como una especie de idea innata (cf. I, 80). No hay que entender mal eso. Lukács no objeta nada a que se hable de la *esencia* del arte (I, 80); a lo que objeta es a la idea de una esencia eterna, supra-temporal. Puede objetarse que Lukács anda aquí confundido. Parece estar tratando de encontrar una definición que se ajuste a todo arte, a Homero como a Thomas Mann; pero ¿qué es eso, sino una búsqueda de una esencia supra-temporal? Tal vez no haya ahí, sin embargo, ninguna confusión; Lukács puede querer decir que si uno ha de encontrar una definición que se adapte al arte de cualquier período, tiene que recordar que el arte tiene una historia; de lo contrario, puede pensarse que rasgos pecualiares de un período valgan para todo período. Nada de eso es afectado por la admisión que Lukács hace de que apenas sabemos nada sobre el modo en que comenzó el arte (I, 253). Para dar cuenta adecuada del arte, diría probablemente Lukács, hay que tener presente lo poco que sabemos de sus orígenes.

La segunda característica que distingue el arte es una de una serie de características en conexión con su carácter evocativo. La obra de arte, dice Lukács, evoca sentimientos, emociones, pasiones (I, 281, 283, 298-9, 370, 430). Lo mismo hacen, desde luego, muchos objetos que no son obras de arte —por ejemplo, objetos que han sido utilizados por personas a las que uno ama o admira. En la obra de arte, sin embargo, los sentimientos evocados no son meros subproductos; son el resultado de una dirección consciente, de una intención evocativa de parte del artista (I, 417; cf. I, 408). Tampoco eso distingue plenamente al arte de otras formas de evocación; por ejemplo, la magia evoca sentimientos, y puede hacerlo así deliberadamente (I, 378, 418), y otro tanto puede decirse de las palabras y gestos de la vida cotidiana (I, 368). La diferencia está, según Lukács, en que en la obra de arte la evocación es el fin (I, 281), mientras que en la magia la evocación sirve a fines ulteriores, por ejemplo, el éxito en la batalla, o en la caza. Así también, en la vida cotidiana la evocación es meramente un aura (I, 368); lo que es central es la función social del lenguaje y del gesto (cf. I, 412). Lukács no niega que una obra de arte puede tener efectos prácticos (I, 429), ni que puede ser creada con la intención de tenerlos (I, 654). Pero se opone, no obstante, a la opinión, (II, 676) de que toda obra de arte haya de tener un efecto social inmediatamente útil, y dice (I, 655) que «la verdadera fuerza y hondura de la evocación artística está dirigida sobre todo al lado interior (*das Innere*) del hombre».

Esa referencia al arte como (por definición) evocador de emociones no tiene que ser abstraída del resto de lo que dice Lukács; en su terminología, la evocación de las emociones es meramente un «momento», un aspecto de la obra de arte. Si se abstrae, entonces es fácil meter a Lukács en un rompecabezas. Supongamos que un artista pinta un retrato de la mujer de alguien; su propósito al pintarlo es hacer un cuadro que evoque emociones adecuadas en el marido cuando su mujer esté ausente. Está claro que tal pintura no necesita ser una obra de arte en el sentido evaluativo, pero, ¿por qué no? Se ve que la dificultad no es real cuando se advierte que para Lukács una obra de arte no es solamente una co-

pia que evoca emociones, sino que es también evocativa de otras maneras. Eso introduce una tercera característica distintiva en la obra de arte. Lukács afirma que las imágenes estéticas [13] evocan en el receptor el cuadro de la realidad que es su base (I, 383); por otra parte, el pasaje antes citado sobre el lado «interior» del hombre (I, 655) continúa diciendo que, como un resultado de la evocación artística, se suscitan en el hombre nuevas experiencias que amplían y profundizan su cuadro de sí mismo y del mundo con el que tiene que ver. Lukács habla también (I, 425) de una impresión evocadora de realidad, de la evocación de un mundo (I, 510; cf. I, 803-4). Aquí podemos añadir un punto más, en desarrollo de la idea de la evocación de un cuadro. Un cuadro, de la clase representativa convencional, está pintado desde un punto de vista; la obra de arte tiene también su punto de vista metafórico. El reflejo artístico, dice Lukács (I, 248), no es sólo cuestión de la simple reproducción de una realidad, ni siquiera es una selección de lo que es esencial; supone también una actitud (*Stellungnahme*), o positiva o negativa, hacia el objeto reflejado, y esa actitud es evocada en el público (I, 655; cf. I, 568-9 y *DZP* IV, 1956, pp. 427 y sigts., sobre la *Parteilichkeit* de la obra de arte).

Otra característica distintiva de la obra de arte está también vinculada con la evocación. Aunque, como se mencionó antes, la obra de arte no es producida por fines inmediatamente sociales, la imagen del mundo que evoca no es evocada por razón de sí misma. De un modo que recuerda bastante a R. G. Collingwood (al que no cita), Lukács dice que la obra de arte es un medio para la consciencia de sí (*Selbstbewusstsein*: I, 281, 529). Volviendo una vez más sobre el pasaje acerca del «lado interior» del hombre (I, 655), es digno de notarse que Lukács dice que la experiencia suscitada profundiza la imagen que un hombre tiene no sólo del mundo, sino de sí mismo. La conexión entre la conciencia de sí y la evocación de una imagen de la realidad es de carácter íntimo. El conocimiento de sí mismo y el conocimiento del mundo, dice Lukács, consti-

13. El término traducido por «imágenes» (*Gebilde*) no está definido por Lukács, pero está claro que no hace referencia a imágenes *mentales*. Parece ser equivalente a «obras de arte».

tuye un movimiento circular; «El impulso correcto hacia el "conócete a ti mismo" lleva al hombre al mundo, le familiariza con sus prójimos, con la sociedad en la que actúan, con la naturaleza, el campo de acción y la base de su actividad» (I, 511; cf. II, 326-7). La obra del artista exhibe el despliegue de la conciencia de sí, desplegada a través de la creación de un mundo de objetos (I, 300; cf. I, 477); la obra de arte evoca también conciencia de sí en el público (I, 281).[14] Se sugirió antes, al tratar del arte como reflejo, que aunque una obra de arte no es lo que pudiera llamarse una pieza de conocimiento puro, *comprende* un conocimiento, y ahora es posible ver cómo es así; el arte implica un conocimiento de sí mismo, que implica conocimiento del mundo exterior. Lukács es perfectamente explícito acerca de eso; un hombre sólo puede conocerse a sí mismo en la medida en que tiene el poder de conocer el mundo que le rodea como realmente es (I, 511; cf. II, 298). Puede parecer que eso acerca peligrosamente el arte a las ciencias sociales, pero debe recordarse que éstas no se proponen la evocación del modo en que se la propone el arte. En las ciencias sociales, dice Lukács (II, 297) el mundo del hombre es puramente un objeto, mientras que la finalidad de la evocación artística es que el receptor experimente una imagen del mundo objetivo del hombre según su propio interés (*als seine eigene Sache*), que tenga (II, 298; cf. I, 396) la experiencia de *tua res agitur*.

Hay otra característica distintiva del arte a la que tenemos que referirnos. Ya se ha dicho que para Lukács el arte es antropomórfico; pero también lo es la religión (I, 132, 382), que es otra forma de reflejo. El modo en que Lukács diferencia aquél de ésta es uno de los rasgos más impresionantes de su estética, aunque poco podemos decir de él aquí. En pocas palabras, la diferencia está en el carácter antropocéntrico del

14. Lo que primordialmente interesa a este artículo no son los antecedentes de las opiniones de Lukács, y no necesitamos más que advertir brevemente que al subrayar la conexión entre conciencia de sí y creación de objetos Lukács sigue a Hegel, en particular el capítulo sobre el señor y el esclavo en la *Fenomenología*. El esclavo, según lo expresa G. R. G. Mure, «aprende a reelaborar su conciencia disuelta y rota en pedazos, en una nueva conciencia de sí, elaborando las cosas externas.» (*The philosophy of Hegel*, p. 76).

arte (I, 281, 300, 850-51, II, 297), su «condición-de-este-mundo» (*Diesseitigkeit*) (I, 383, cf. I, 245, 382, 386). El arte no adscribe a sus imágenes una realidd objetiva (I, 137); se interesa por este mundo, mientras que la religión, como la magia, pretende tratar con lo trascendente.[15] De ahí se sigue, según Lukács, que «en su intención objetiva, el arte es... hostil a la religión» (ibid.). Lukács subraya el hecho de que la «condición-de-este-mundo» del arte es *objetiva*. El artista puede pensar que se dirige a algo trascendente, y su público puede, aceptar que lo hace (I, 245); ambos pueden pensar que la obra de arte sirve a la religión (I, 382). Pero lo que los artistas ven debe derivarse de la naturaleza de su obra, no de lo que ellos dicen acerca de la misma (II, 703; uno se acuerda del dicho de D. H. Lawrence: «no creáis nunca al artista; creed su relato»), y Lukács pretende que en la obra del artista puede verse que éste se propone realmente crear algo de este mundo.

3

Las tesis que acabamos de esbozar trazan a grandes rasgos la estructura general de la teoría del arte de Lukács. A primera vista pueden parecer suficientemente comprenhensivas, y uno puede preguntarse qué necesidad hay de esa «especialidad», de la que no hemos hecho mención alguna en nuestro resumen, y que Lukács declara que es la categoría central de la estética. Podemos acercarnos a una respuesta observando que si se examina el resumen que acabamos de dar, resulta tener ciertos rasgos enigmáticos. Consideremos de nuevo la naturaleza histórica (II, 229) de la obra de arte. Cuando hablamos anteriormente de la naturaleza antropomórfica de la

15. No sugerimos que ese modo de ver sea peculiar a Lukács. Por ejemplo, el Diccionario de Filosofía de Rozental y Yudin afirma (pp. 31-2) que la tarea del arte es «el retrato artístico del mundo. Por esa razón el hombre... está siempre en el centro de toda obra de arte». Una opinión similar había sido expresada por Dilthey, estudiado por Lukács antes de la I Guerra Mundial. La mente del artista busca «comprender la vida en términos de ella misma», y no en términos de lo sobrenatural.

obra de arte dijimos que, para Lukács, toda obra de arte tiene en sí misma el aquí y ahora histórico de su origen. Un ejemplo que da el propio Lukács ayudará a ponerlo en claro. Un bodegón de Chardin, dice (II, 230), no se limita a representar cierto número de objetos; representa más bien el modo en que la burguesía francesa de mediados del siglo XVIII se situaba en relación con su medio. Basta con compararle con un bodegón holandés del siglo XVII, o con uno de Cézanne del XIX, para leer en esos objetos pintados los cambios históricos en la vida cotidiana burguesa a lo largo de dos siglos. Es importante que no se entienda mal la naturaleza de esa «lectura». No es algo como descifrar un documento, ni como interpretar (según lo puede hacer un historiador del arte) el significado de los símbolos visuales de una edad pasada. En el caso que consideramos, el «contenido artístico esencial» nos da, dice Lukács, una respuesta a nuestras preguntas que puede ser experimentada directamente (ibid.). Ahora bien, el hecho de que el «aquí y ahora» no pueda separarse de ninguna obra de arte, significa que ésta no puede estar gobernada por la categoría de universalidad. Por otra parte, en la medida en que el aquí y ahora se hace (ibid.) el portavoz (*Sprachrohr*) de una fase socio-histórica del desarrollo de la humanidad, la obra de arte no queda limitada a pura individualidad, sino que contiene un cierto elemento de generalización. En suma, la obra de arte no refleja o evoca meros individuos, vistos como otras tantas entidades aisladas, ni evoca o refleja leyes puramente universales; parece contener elementos tanto individuales como universales. Hay, entonces, un problema en cuanto a la categoría bajo la cual ha de ser colocada.

Ésa es una línea de aproximación a la categoría de «especialidad»; otra es a través de las opiniones de Lukács sobre la naturaleza evocadora de la obra de arte. Él ha dicho que la obra de arte evoca un mundo, da una imagen de éste, y que (II, 231-3) una obra de arte es una totalidad, esto es, un todo, y que también refleja una totalidad. Lukács distingue dos clases de totalidad, la «extensiva» y la «intensiva»; dice que la realidad consiste en ambas clases, pero que la obra de arte aspira a evocar solamente una totalidad intensiva, o mejor, que es tal totalidad (II, 231, 233). Por «totalidad intensiva»

Lukács parece entender aquellos objetivos y relaciones que interesan a seres humanos. La totalidad intensiva que es una obra de arte, dice, es un reflejo del mundo del hombre, desde el punto de vista del hombre, y para el hombre (II, 232, cf. *DZP* II, 1954, p. 123). Ahora bien, la obra de arte es una totalidad cerrada en sí misma, perfecta, mientras que la totalidad intensiva que aspira a evocar es infinita (II, 231, 233). ¿Cómo puede, entonces, una obra de arte retratar o evocar una infinitud? La obra de arte no puede ser comparada a una teoría científica. La ciencia, según Lukács, se propone también reflejar el infinito —lo que seguramente quiere decir que el objetivo último de la ciencia es la comprehensión de todo el universo—, pero la esencia de tal reflexión es que solamente se aproxima a su objeto, con el resultado de que una teoría científica puede ser superada por teorías posteriores (II, 231, 233-34; cf. *The Historical Novel*, traducción inglesa, Londres 1962, p. 91). La obra de arte es, por el contrario, como ya hemos visto, completa y contenida en sí misma, y no es «superada», en el sentido de substituida o invalidada, por las que le siguen. La física newtoniana supera y substituye a la física cartesiana, y no es ésa la relación que se da entre Mozart y Bach. La obra de arte, pues, no pretende universalidad del modo en que la pretende la ciencia. Pero tampoco está gobernada por la categoría de individualidad, porque si se trata de ver el infinito en los objetos, éstos tienen que ser generalizados, de tal modo que puedan ajustar en un sistema (II, 23). Una vez más, pues, parece que la obra de arte no cae ni bajo la categoría de lo universal ni bajo la de lo individual, sino que contiene elementos de una y otra.

El nombre lukácsiano para la categoría bajo la cual cae el arte —intermedia entre lo universal y lo individual— es «especialidad». Pero ha de quedar en claro que la «especialidad» no queda restringida en absoluto a las obras de arte. El arte es una sub-forma de la categoría. Es necesario, pues, que consideremos primeramente la categoría en general. Según se dijo en el apartado 1 de este artículo, en la lógica tradicional es costumbre que el término «*Besonderheit*» haga referencia al juicio «particular», «algunos *S* son *P*», que puede considerarse como ocupando una posición intermedia entre el jui-

cio universal y el juicio singular.[16] El concepto de «especialidad» de Lukács no está enteramente separado de dicha idea tradicional; ciertamente, Lukács cita como un ejemplo de especialidad algo que es de hecho un juicio particular.[17] Si se pregunta qué tiene que ver la forma de juicio particular con la obra de arte, Lukács replicaría probablemente que hasta ahí el asunto se ha considerado demasiado abstractamente; es necesario pasar de la lógica formal a la lógica dialéctica, y, en particular, a la noción de mediación. En el curso de una exposición que debe mucho a Hegel, Lukács afirma (II, 197) que nuestras relaciones inmediatas con la realidad asumen la forma de contactos con individuos, con lo que parece querer indicar que nuestra experiencia sensible es siempre de un individuo o de un complejo de individuos. Pero lo meramente individual, el mero «esto», no puede ser expresado; para *decir* algo hay que decir a qué se refiere ese «esto», lo cual implica enunciar cualidades y relaciones del «esto» (ibid.). Eso no significa que los individuos sean en algún sentido irracionales o no-verdaderos; aunque un puro «esto» no podría ser expresado, en realidad en todo objeto individual están presentes todas sus determinaciones y sus relaciones a otros, y esas determinaciones y relaciones son el fundamento de que podamos decir qué es ese objeto individual (II, 198). Por lo demás, no podemos dar completa cuenta de cada individuo u objeto individual, porque sus determinaciones son infinitas en número; todo lo que podemos hacer es aproximarnos (II, 199). Ese proceso de decir lo que algo es, de especificarlo, puede ser considerado como un movimiento o de lo individual a lo universal o de lo universal a lo individual (II, 196). Lukács expresa eso diciendo (II, 201) que el camino del pensar y del conocer es un constante subir y bajar; como ejemplo de lo que

16. Para ser lógicamente preciso, hay que añadir que eso supone que el juicio universal tiene significado existencial.

17. Cf. *DZP*, II, 1954, p. 785. Al tratar algunas de las obras de Hegel pertenecientes al período de Frankfurt, Lukács observa que para Hegel el estado del *ancien régime* pretende representar a la sociedad como un todo (ser un universal), pero de hecho sirve al interés de las clases feudales dominantes (lógicamente, lo especial). La clase revolucionaria de ese período, la burguesía, representa los intereses de otras clases también (lo especial se hace universal).

quiere decir, cita un pasaje, evidentemente influido por Hegel, de los *Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie* de Marx (Moscú, 1939, vol. I, p. 21). Marx describe en ese lugar el método económico. El punto de partida, dice, es lo real y concreto; pero esto es, en su inmediatez, una mera abstracción, a menos que sus partes componentes sean generalizadas y elevadas al concepto universal. Ahora bien, a partir de ese punto el pensamiento ha de volver sobre sus pasos, hasta que llegue de nuevo a lo real y concreto, «pero ahora, no como una representación caótica de un todo, sino como una rica totalidad de muchas determinaciones y relaciones». Lukács observa que el movimiento desde lo individual a lo universal, o el movimiento inverso, tienen muchas etapas intermedias, que consisten en generalizaciones relativas (II, 196). Éstas, las diversas «mediaciones» entre individual y universal, constituyen lo que él llama «especialidad», que es (II, 205) un «campo de mediaciones». Esas tres categorías —individual, especial y universal— tienen que ser consideradas dinámicamente, y no estáticamente, porque Lukács dice que se cambian la una en la otra (II, 196, 202, 204).[18]

Hay ahí mucha cosa obscura —en particular la afirmación de que las tres categorías se cambian la una en la otra. Es posible que Lukács quiera decir que, por ejemplo, para ver qué ser es un hombre tenemos que saber acerca de diversas especies de hombres, y últimamente, acerca de individuos; para saber lo que es *éste* (hombre), hemos de colocarle bajo universales de diversos grados de generalidad; para saber qué es un filósofo alemán, tenemos que poder hacer ambos caminos, hacia lo individual y hacia lo universal. El «movimiento» aquí implicado se relaciona al hecho de que ninguna de esas cosas es inteligible sin el resto, de modo que si hemos de entender cualquiera de ellas tenemos que movernos desde la misma hacia las demás. Pero eso afecta el conocimiento, el

18. Cf. Lukács sobre la teoría hegeliana del concepto, *DZP* II, 1954, pp. 801-3. Para Hegel, el proceso de determinación es siempre el camino de lo universal a lo especial. Esta última no es una categoría estable que medie entre lo universal y lo individual, sino «el movimiento automovido de un proceso motor de especificación». Lukács añade que en el intento de Hegel de ver concepto, juicio y razonamiento en movimiento dinámico, hay algo positivo y progresivo.

reflejo de la realidad, y Lukács insiste en que él está describiendo también un proceso objetivo: las mediaciones, según él lo expresa, son reales (II, 207; cf. II, 225); la especialidad no es un mero producto de la conciencia, sino un reflejo de la realidad. Éste parece ser un caso en el que un aparato conceptual que se adapta a un idealismo como el de Hegel no se adapta a una doctrina materialista. Pero el tema de este artículo no es la teoría general lukácsiana de la dialéctica, sino su filosofía del arte, y la tendencia general de lo que dice parece bastante clara; en todo caso, lo bastante clara para que se vea por qué dice que la «especialidad» que corresponde a la obra de arte es una forma de una categoría más amplia. ¿Cómo se distingue, entonces, la especialidad de la obra de arte de los restantes tipos de especialidad? Ya hemos observado anteriormente que tanto la reflexión científica como la artística aspiran a proporcionar una copia adecuada de la misma realidad (cf. II, 206); las diferencias entre ellas dimanan del hecho de que una es antropomórfica y la otra no lo es. Podría pensarse que eso fuera suficiente para los propósitos de Lukács, pero está claro que éste piensa que se requieren mayores precisiones. Lo que él dice, aproximadamente, es (II, 206) que en la esfera estética la especialidad no es simplemente una mediación (*Vermittlung*) entre lo universal y lo individual, sino que es un medio (*Mitte*) organizador. En el caso del conocimiento procedemos de lo universal a lo individual, o a la inversa; en el caso del arte, la especialidad es el principio y el fin de los movimientos correspondientes. En otras palabras, aquí no nos interesa el movimiento entrecruzado entre las dos categorías extremas, sino el movimiento entre el centro y la periferia.

Eso no pretende ser sino una exposición sumaria, no completamente clara en sí misma, y Lukács trata luego de explicarse de una manera más plena. Ya hemos dicho que las «mediaciones» de las que él habla son objetivas (II, 207); en su opinión, la conexión de los objetos en el mundo exterior descansa en gran medida sobre mediaciones. Un «medio» no es, al parecer, una cosa distinta de una mediación, sino simplemente una mediación de cierta clase, una mediación que tiene una «superioridad objetiva» (*ein sachliches Übergewicht*,

II, 209, cf. II, 207) sobre los extremos. Lukács cita un ejemplo tomado de Hegel. Si yo proyecto arar un campo, el arado es un «medio» entre yo mismo y mi objeto. Pero ese «medio» es algo racional y, en cierto sentido, más elevado que los fines a los que sirve, por ejemplo, el placer de comer (II, 209, citando a Hegel, *Logik*, Werke, Berlín 1841, vol. V, p. 220). Quizás lo que Lukács trata de decir esté más claro en el caso de lo que él llama «ética» (*Ethik*), que más adelante declara (II, 570; cf. II, 582) que tiene una íntima relación con la estética, y que estudia en *Die Eigenart des Ästhetischen* para clarificar el concepto de medio (II, 213). Aunque Lukács rechaza la teoría ética de Hegel (ibid.), como demasiado íntimamente vinculada a la filosofía social y política de su último período (a saber, el período conservador), la presentación lukácsiana de la ética debe mucho a la filosofía del derecho hegeliana. Según Lukács emplea el término, «ética» hace referencia a una forma de actividad que quizás quedaría mejor expresada por «conducta ética», que ha de ser distinguida de la filosofía moral, la cual opera con conceptos universales (II, 224). Como el arte, la ética es un «medio mediador» en el sistema de la actividad humana (ibid.); para ser más exacto, es un medio entre el derecho puramente objetivo (*Recht*) y la moralidad puramente subjetiva (*Moralität*). (Hay aquí obvias conexiones con la teoría hegeliana de las relaciones entre derecho abstracto, moralidad y ética [*Sittlichkeit*]). Puede exponerse crudamente el punto de vista de Lukács diciendo que la ética se encuentra a mitad del camino entre la idea de derecho como un sistema de reglas universales, y la conciencia individual de la persona privada. Pero (y éste es el punto importante), no está simplemente a mitad de camino entre ambos, como en el caso del típico proceso de conocimiento, sino que ejercita «funciones modificantes» sobre los dos extremos (II, 213), porque los «supera». La palabra empleada por Lukács es «*aufheben*», y en lo que piensa es en la teoría hegeliana de que tesis y antítesis son «asumidas» (*aufgehoben*) en la síntesis.[19] Que es así, puede verse clara-

19. Sobre «superación» por asunción, cf. Lukács, *Schriften zur Literatursoziologie*, ed. P. Ludz, 2.ª ed., Neuwied 1963, p. 132 n. (de «Reportage

mente cuando continúa diciendo que los dos extremos tienen una justificación profundamente basada como «momentos» (aspectos) de la vida social (II, 214); solamente cuando están aislados y abstractos conducen a contradicciones (el anarquismo solipsista por una parte, y una separación de derecho y conciencia por la otra). La ética media, pues, entre la moralidad y el derecho. Transforma la consciencia subjetiva («moralidad») en una consciencia ética de todo el hombre, que ahora ve lo que realmente es: la totalidad viviente de lo público y lo privado, del ciudadano y la personalidad individual. En cuanto al derecho, un sistema legal (II, 215) no puede funcionar durante mucho tiempo si es completamente independiente de las opiniones éticas de un pueblo. Eso puede ponerse en términos de «especialidad» y sus categorías conexas diciendo que la individualidad es la categoría decisiva de la moralidad; la universalidad, del derecho; y la especialidad, de la ética. La ética (II, 216) generaliza los actos individuales de conciencia, los «asume» desde el aislamiento del sujeto moral, y amplía ese sujeto en un hombre concretamente activo entre otros hombres semejantes. Ahí se detiene de golpe; esto es, su categoría dominante es la especialidad, porque es importante (II, 233) que la generalización implicada preserve el carácter individual del acto ético; en caso contrario nos alejamos demasiado hacia lo universal, y volvemos a los errores del derecho objetivo. Lukács añade (II, 223) que la especialidad en ética es también un campo. El medio, dice, puede ser visto como una especie de armonía, y cada individuo ha de tener su propia especie de cumplimiento armonioso.

Es fácil perderse aquí en el detalle, pero el punto esencial a retener es que para Lukács la ética es un medio en tanto que es una síntesis; asume, supera, reconcilia, puntos de vista opuestos que, tomados aisladamente, conducen a contradicciones, pero que puede verse que existen en la ética como aspectos de un todo más amplio. Ahora tenemos que ver si algo comparable vale en el caso de la obra de arte; esto es, ¿es la obra de arte un medio en el sentido de que asume, «su-

---

oder Gestaltung», 1932). Ver también trad. inglesa de *La novela histórica*, p. 173, y *The Meaning of Contemporary Realism*, Londres 1963, p. 85.

pera» extremos? La respuesta de Lukács (II, 244) es afirmativa; en la obra de arte, lo universal y lo individual son asumidos y superados, de tal modo que siguen estando presentes, pero ya como «momentos» de la especialidad. El modo como la universalidad es asumida en la especialidad es comc sigue (II, 245). Al dominar lo que le rodea el hombre hace uso de leyes universales, y de ese modo lo universal hace su aparición en la obra de arte, a saber, como un importante «poder de la vida» (*Macht des Lebens*). El arte refiere esos poderes directamente al hombre, representándolos como parte del destino del hombre, es decir, como el destino de hombres concretos, en oposición al destino del hombre en general. Cuando procede a considerar el modo en que el arte «asume» la individualidad en la especialidad, Lukács comienza (II, 247) repitiendo un punto que ya se estableció al estudiar la especialidad en general, a saber, que la individualidad, en su inmediato modo de aparición, contiene en sí misma todas sus determinaciones, pero de una manera «no desarrollada» (*unentfalteten*, es decir, no-analizada). La asunción superadora de las limitaciones resultantes es la tarea tanto de la ciencia como del arte; en realidad, hasta la vida cotidiana trata de lograrla en cierta medida. La ciencia libera esas determinaciones de su aislamiento y las inserta en conexiones especiales y universales (*Zusammenhänge*). (Incidentalmente, lo que Lukács dice del trabajo de reflexión científica ofrece de paso una interesante luz sobre el sentido de «reflejo» en Lukács. El carácter no fotográfico de ese reflejo difícilmente podía quedar más claro.) También la reflexión estética trata de liberar las relaciones encerradas en la inmediata individualidad, pero lo hace de una manera distintiva, a saber, de tal modo que la substancia (*Ansich*) humanamente relevante de lo individual aparece ahora, en sus nuevas conexiones en la obra de arte, más evidentes, más fácilmente experimentables y comprensibles que en su forma original. En otras palabras (II, 247-8) la superadora asunción estética de lo individual subraya el momento de conservación —la conservación de la individualidad— mucho más fuerte e intensamente de lo que lo hace la ciencia, y también (cree Lukács) más fuertemente que el pensamiento cotidiano. Hay, pues, un considerable grado de semejanza en-

tre la ética y el arte; y esa semejanza aumenta cuando se advierte que en la estética hay casos que son comparables a la moralidad y el derecho objetivo, que, como se recordará, resultan de ver en aislamiento y de una manera abstracta lo que debe verse como aspectos de un todo concreto, más amplio. Según *Die Eigenart des Ästhetischen*, el punto de vista que se inclina demasiado hacia lo universal es la alegoría (II, 252; cf. I, 402-3).[20]

Al encontrar una íntima relación entre la ética y la estética Lukács no está diciendo nada nuevo o recóndito; es bastante obvio que términos como «sincero», «veraz», «intemperante», «auto-compasivo», encuentran un lugar tanto en la apreciación de obras de arte como en el modo en que apreciamos a las personas en tanto que agentes morales. Las cuestiones de interés implicadas aquí son dos. Primera, dada la estrecha relación entre ética y estética, ¿cómo distingue Lukács entre una y otra? Segunda, ¿tiene razón Lukács al decir que la semejanza entre ética y estética es una semejanza de estructura, más precisamente, de una estructura triádica (de tesis, antítesis y síntesis) de tipo hegeliano? La primera pregunta tiene una respuesta breve: la ética se interesa por la acción, y la estética solamente por el reflejo.[21] (Compárese

20. Si el naturalismo corresponde a la «moralidad» sería de esperar que se considerase como subjetivo. En una obra anterior, Lukács se refiere al «pseudo-objetivismo de la escuela naturalista, y al subjetivismo-espejismo de la escuela psicologista o abstracto-formalista». «Estudios sobre el realismo europeo» (1948), trad. inglesa, Nueva York, 1964, p. 6; *Schriften zur Literatursociologie*, ed. Ludz, p. 244). Eso no contradice necesariamente la opinión de que el naturalismo es subjetivo, porque, como se habrá advertido, Lukács habla de «*pseudo*-objetivismo». En otro lugar, en un pasaje escrito en 1944-5, Lukács afirma que el principio del naturalismo es el de aferrarse al reflejo de la realidad inmediatamente dada. El naturalismo representa el mundo tal como aparece directamente en las experiencias de sus personajes (Ludz, ob. cit., pp. 462-3, citando *Deutsche Literatur während des Imperialismus*, Berlín 1945, reimpreso en *Skizze einer Geschichte der neueren deutschen Literatur*, Berlín, 1953). Parece, pues, que hay alguna razón para suponer que Lukács considera el naturalismo como un tipo de subjetivismo.

21. II, 241; cf. I, 784, II, 237, 570, 582. Lukács distingue también entre ética y arte en términos de su «carácter ejemplar» (*Beispielhagtigkeit*). Dice (II, 582) que el reflejo estético, a consecuencia de su tipificación, hace de toda acción representada un paradigma en mayor o menor grado. Pero «esa categoría» (presumiblemente, la de típico) incluye todo lo negativo,

con lo dicho antes sobre la diferencia entre la magia y el arte.) La segunda pregunta no puede ser considerada aquí en toda su plenitud, pues un estudio suficiente de la misma tendría que abarcar tanto la ética como la estética; sin embargo, diremos algo de su respuesta, en lo que concierne a la estética, al final de este artículo, cuando se discuta el valor de la especialidad como categoría estética.

Al decir (II, 206) que en la esfera estética la especialidad es un medio, podría parecer que Lukács implicase que la obra de arte es en cierto sentido un punto preciso a mitad de camino entre la universalidad y la individualidad. En realidad, él dice (II, 256, 261) que en el caso del reflejo artístico lo especial es un punto medio, pero más tarde lo retira (II, 261), y dice que es más exacto hablar de un espacio para el movimiento (*Bewegungsspielraum*) alrededor de un punto central. Eso expresa (II, 262) el bien conocido hecho estético de que el estilo, tono, etc., de una obra puede permanecer unificado incluso cuando hay un decidido movimiento ascendente y descendente dentro de esa unidad, al aproximarse ciertos momentos de la obra a lo universal y otros a lo individual. Lukács cita como ejemplo a Dickens (II, 263), que en algunas de sus novelas caracteriza a la «clase superior» (*Oben*) por medio de generalizaciones satíricas, mientras que la «clase inferior» (*Unten*) es caracterizada por medio de una amorosa atención a los pequeños detalles de la vida cotidiana. Según Lukács, uno se aproxima a la esencia del arte cuando piensa la organización artística de un «mundo» dinámicamente, como un sistema de movimientos, como el sistema de sus tensiones y contrastes. El alcance del movimiento puede ser mayor o más pequeño, pero hay siempre una cierta tensión, incluso en obras que están limitadas a un tono particular. En el reflejo estético, pues, la especialidad (II, 264) es también un «campo» de mediaciones, como en el caso del reflejo científico y en el caso de la ética.

Esos diversos alcances del movimiento —todos dentro del dominio de la especialidad— difieren en el aspecto de su dis-

---

todo lo que está entre el bien y el mal, mientras que un ejemplo ético tiene que ser positivo.

tancia de los extremos de lo universal y lo individual. Lukács encuentra ahí una justificación de la pluralidad de las artes, géneros y estilos (II, 256). Por ejemplo (II, 257) el drama concibe sus personajes y situaciones de un modo más universal que la épica; los rasgos individuales aparecen en una forma mucho menos detallada. En general, pues, el drama tiende a estar más cerca de la universalidad, y la épica más cerca de la individualidad. Una distinción similar (II, 258) hay entre la novela clásica y la moderna, la primera de las cuales se parece al drama en su tendencia a concentrarse en una mayor universalidad. Incluso dentro de la esfera del drama hay divergencias; por ejemplo, Racine está más cerca de la universalidad que Shakespeare, mientras que el moderno teatro burgués está más próximo a la individualidad.

4

Ahora ya se ha visto lo que Lukács quiere decir cuando habla de la especialidad como una categoría de la estética, y ¿por qué dice que es la categoría *central?* La respuesta es compleja. Como ya se ha observado, esa categoría es presupuesta por ciertas cosas que Lukács dice a propósito de la obra de arte, a saber, su carácter antropomórfico (el elemento de «aquí y ahora») y su evocación de un mundo. Pero eso está lejos de agotar su importancia para Lukács; hay que fijarse en otros dos rasgos. En primer lugar, la «especialidad» está en conexión con un concepto fundamental de su crítica, la noción del «tipo». Ese concepto está claramente explicado en el prefacio a *Balzac und der französische Realismus* (Berlín, 1952. En *Schriften zur Literatursoziologie,* ed. Ludz, p. 244; cf. *Studies in European Realism* p. 6). Lukács conecta allí el tipo con la literatura realista, de la que es a la vez la categoría central y el criterio. Al hablar de «literatura realista» Lukács no se refiere a un particular estilo de literatura entre otros; según él mismo lo expresó más tarde, el realismo es la base artística de toda creación auténtica (II, 840; cf. I, 566, y *The Meaning of Contemporary Realism,* trad.

ingl. de Wider den missverstandenen Realismus, p. 48). En otras palabras, para Lukács los términos «obra de arte» (en su acepción evaluativa) y «obra de arte realista», se aplican a lo mismo. Llamar «realista» a una obra de arte genuina es simplemente llamar la atención sobre ciertas características que pertenecen a todas las obras de arte genuinas. Tal es la «literatura realista» con la que es puesto en conexión el tipo; éste, según Lukács (*Balzac und der französische Realismus,* lugar citado) es una clase distintiva de síntesis que se relaciona a la vez al personaje y a la situación, y une orgánicamente lo universal y lo individual. Lo que hace de algo un tipo no es su carácter estadísticamente medio, ni su carácter individual, por mucho que se profundice. Algo llega a ser un tipo en la medida en que todos los «momentos» humana y socialmente esenciales de una época histórica se reunen en él. La creación de tipos exhibe esos momentos en la etapa de su más alto desarrollo. Eso puede ser completado con un pasaje de la *Einführung in die ästhetischen Schriften von Marx und Engels* de Lukács (1945; Ludz, ob. cit., p. 230), que afirma que en la representación del tipo, en el arte típico, están unidos lo concreto y la ley, lo perdurablemente humano y lo históricamente determinado, lo individual y lo socialmente universal. En el descubrimiento de personajes típicos y situaciones típicas, las tendencias más importantes del desarrollo social reciben adecuada expresión artística. Un ejemplo (tomado de *The Historical Novel,* p. 142) puede ayudar a ponerlo en claro. En *Anna Karenina* el destino de la heroína es un destino muy individual, y sin embargo es también típico, en cuanto que revela en los términos más vigorosos las contradicciones internas del moderno matrimonio burgués.

La conexión entre tipo y realismo no es nueva en Lukács; puede encontrarse en uno de los textos clásicos de la estética marxista, la carta de Engels, en abril de 1888, a Margaret Harkness. Comentando su novela *Muchacha de ciudad* (subtitulada «Una narración realista») Engels observa que el libro no es bastante realista. «Realismo», dice, «implica, además de la verdad del detalle, la verdad en la reproducción de caracteres típicos en circunstancias típicas» (Marx y Engels, *Selected correspondence,* traducción inglesa, Moscú, sin fecha,

pp. 478-9). Engels continúa diciendo que los personajes de la señorita Harkness son bastante típicos, pero que las circunstancias que les rodean y les hacen actuar, no lo son; en particular, la autora no ha captado la verdadera naturaleza rebelde de la clase obrera. En otro pasaje muy conocido (a Minna Kautsky, 26 de noviembre de 1885, Marx y Engels, obra citada, p. 467), Engels pone en claro que un carácter típico no es tal que puedan sacar de él generalizaciones abstractas. Hablando de los personajes de la novela de Minna Kautsky *The Old and the New,* dice que cada uno de ellos «es un tipo, pero al mismo tiempo también un individuo definido, un *Dieser,* según lo diría el viejo Hegel, y eso es lo que debe ser». Todo eso es, repitámoslo, familiar, y ni siquiera es peculiar a los escritores marxistas; algo similar puede encontrarse en Dilthey.[22] Lo que es distintivo es el modo en que Lukács inserta esas ideas en una más amplia estructura conceptual. En ese punto, volvemos a *Die Eigenart des Ästhetischen.*

Por lo que se ha dicho hasta aquí podría suponerse que Lukács cree que solamente el artista crea tipos, pero no es así. En opinión de Lukács, los tipos que el artista crea son de una especie distintiva, gobernada por la categoría de especialidad. Los tipos no son puras creaciones, sino reflejos (II, 240), y, lo mismo que hay reflejo científico y artístico, también la ciencia y el arte utilizan la noción de tipo. La diferencia, según Lukács, está en que el científico trata de generalizar lo más posible, para asumir lo típico en lo universal, y eso conduce a un mínimo de tipos. En el caso del arte, por el contrario, hay una pluralidad de tipos, y el tipo se entiende de tal modo que lo individual no es suprimido (II, 240-41; cf. I, 690-91). Así, en la base del reflejo artístico está la unidad de lo individual con su generalización, con lo típico, esto es, con lo «especial» (II, 241).[23] Parece, pues, que hablar de «ti-

22. Según Dilthey, el artista «puede separar los elementos esenciales de una cosa de los inesenciales, y retratarla así de modo que ponga de manifiesto lo que es típico o verdaderamente significativo en la misma». (H. A. Hodges, *W. Dilthey: An Introduction,* [Londres, 1944] p. 23.)

23. Lukács tiene buen cuidado en referir sus opiniones sobre los tipos a sus opiniones sobre la evocación artística. En cada obra de arte, dice (II 242; cf. I, 693) hay una jerarquía de tipos, que se propone la evocación de un «mundo». Esa jerarquía (II, 243) está determinada por el tema de la obra.

pos» en la obra de arte es simplemente otro modo de hablar de la «especialidad» asignada al arte.

Una característica de la doctrina lukácsiana de los tipos que puede parecer expuesta a la crítica es su afirmación de que el arte se distingue de la ciencia por la pluralidad de sus tipos (I, 690-1). Puede objetarse que los científicos reconocen millares de especies de seres vivientes, y ¿no es eso una pluralidad de tipos? Es difícil que Lukács no tenga conciencia de eso, y parece probable que lo que piensa cuando dice que la ciencia tiende a minimizar el número de tipos es otro hecho muy conocido, a saber, que el científico suele tratar de reducir el número de sus conceptos básicos. Un ejemplo sería la reducción de las substancias químicas a elementos químicos, de los elementos a átomos, etc. Lukács tendría derecho a decir que no hay nada comparable a eso en las artes. Es verdad que una obra de arte es a veces elogiada por su economía, pero no es de eso de lo que aquí se trata. Es posible que a veces se diga que un escritor logra en una narración corta lo que otro no llega a lograr en una novela; pero eso no quiere decir que los personajes y situaciones de la novela sean *reducidos* a los de la narración corta.

Lo que acabamos de considerar es uno de los dos rasgos de la «especialidad» en virtud de los cuales Lukács llama a ésta la categoría central de la estética. El segundo puede introducirse con la mayor facilidad por medio de una respuesta a una posible crítica. Podría creerse que la teoría expuesta hasta ahora implica que todas las obras de arte se conforman a un solo patrón, y que eso no hace justicia al carácter único de cada obra de arte, hasta el punto de que una obra de arte, en cierto sentido, nunca puede ser repetida. Lukács ve la fuerza de esa objeción, y trata de hacerle frente distinguiendo entre «subsunción» e «inherencia». Al discutir la *Crítica del Juicio* de Kant, dice (*DZP* II, 1954, p. 773) que al ver un «momento» de azar en la relación de lo especial a lo universal, Kant ha tenido un atisbo de la verdad de que lo que constituye la especialidad no es inmediatamente deducible de lo universal, y que un universal no puede ser derivado inmediatamente de algo especial. En otro lugar, Lukács parece decir que Kant no reconoce siempre eso. Cita con aprobación

(obra citada, p. 787) el ataque de Hegel al intento de Kant de derivar un ejemplo específico del imperativo categórico, cuando dice que la malversación de un depósito llevaría a contradicciones. La verdadera cuestión es aquí, dice Lukács, si en el caso de una ley universal (como el imperativo categórico) los casos especiales de su aplicación han de ser derivados por simple subsunción lógica, como supone Kant, o si son necesarias complicadas relaciones dialécticas. Esto da alguna idea de lo que Lukács entiende por «subsunción», y cuando eso se aplica al arte, se hace posible ver por qué dice él que la especialidad es la categoría central de la estética. Decir que lo es, observa (II, 260) no es decir que, en el caso de una obra de arte, una ley universal sea aplicada a casos particulares; en verdad, suponer una simple aplicación de tales leyes es destruir la esencia estética de esas obras. Lukács lo expresa de este modo: cuando una ley universal es aplicada a casos particulares, las muchas excepciones significan que la ley tiene que ser rechazada, o, en todo caso, radicalmente modificada. Pero en el caso de la estética, el exacto cumplimiento de una ley es un signo de carencia de valor artístico. La obra de arte genuina (I, 620) satisface las leyes estéticas en el sentido de que las hace más amplias y más profundas; no es cuestión de una simple subsunción de lo individual bajo lo universal, del «caso» bajo la ley. Lo mismo vale para la relación de una obra de arte al género pertinente y sus leyes (I, 622), y también para la relación entre los géneros y el arte mismo; los géneros no son ejemplos o sub-especies del *genus* «arte» más de lo que las obras individuales lo son de su respectivo género (I, 631). Esta última afirmación puede parecer extraña, porque ¿qué son los géneros sino «clases» de arte, y, por lo tanto, «species» de un «genus»? Pero lo que seguramente quiere decir Lukács es que no es posible derivar simplemente los géneros del concepto de arte.

Todo eso ha sido negativo, una exposición de lo que *no son* los géneros o las obras de arte. El nombre lukácsiano para las relaciones que se dan entre género y arte, o entre la obra de arte y las leyes del género, es «inherencia». Lukács considera la inherencia como una categoría (I, 633, 750), que no está limitada a las obras de arte. Tomada en su forma más gene-

ral, se dice que refleja aquellos momentos del mundo exterior que pueden ser captados inmediatamente; en su esencia se puede observar una íntima conexión con la sensibilidad, y también con lo subjetivo (I, 634). Esto es obscuro, pero Lukács es más claro cuando habla de la inherencia como una categoría de la forma artística. Toma como ejemplo (I, 635) la relación entre individuo y grupo social, y dice que, como categoría de la forma artística, «inherencia» se refiere a una unidad orgánica del individuo en el cual y alrededor del cual hay fuerzas sociales activas, pero que aparecen inmediatamente como momentos de su psicología. «En la creación artística, la unidad natural inmediata de la personalidad es predominante; las relaciones a las tendencias objetivas de la sociedad aparecen en la categoría de inherencia» (ibid.). Eso se relaciona claramente con lo que ya se ha dicho acerca del tipo y acerca de la especialidad. Las relaciones entre inherencia y especialidad son puestas de manifiesto aún más claramente cuando Lukács dice (I, 750) que la inherencia es aquella categoría en la cual las relaciones del individuo a aquellos órdenes más elevados a los que pertenece (especie, género, etc.) se hacen visibles, porque en el reflejo estético lo que es particular y contingente en el individuo no tiene que desvanecerse nunca por entero.

Quizás sea posible resumir la argumentación de Lukács del modo siguiente. Se está generalmente de acuerdo en que no es posible construir obras de arte (en el sentido evaluativo del término) a partir simplemente de una serie de reglas. Lo que se produce de ese modo será, en el mejor de los casos, un competente ejercicio académico. Pero aunque una obra no puede ser construida a partir de reglas, puede ser puesta bajo reglas. Los artistas pueden estudiar lo que otros han hecho, y extraer de ello reglas: por ejemplo, reglas por las cuales dar forma a una composición musical, o proposiciones universales que enuncien los efectos de ciertos acordes o modulaciones. Se puede expresar eso diciendo que si una obra de arte fuera puramente individual, si no hubiera en ella nada repetible, los artistas no podrían aprender unos de otros. Todo eso confirma a Lukács en su opinión de que una obra de arte no cae por entero bajo la categoría de universalidad ni

bajo la de individualidad. En otras palabras, el concepto de inherencia conduce lógicamente al de especialidad, y la importancia del primer concepto es otra razón por la cual Lukács puede considerar la especialidad como la categoría central de la estética.

Podemos añadir que también es posible que cuando Lukács habla de «inherencia» piense en una característica de la crítica, a saber, que no se puede *demostrar* la excelencia de una obra de arte, sino más bien trabajar a partir de la propia percepción de la obra concreta. Es verdad que Lukács dice (*DZP* IV, 1956, p. 409) que la crítica es una ciencia, no un tipo de arte. Pero por ciencia (*Wissenschaft*) entiende no ciencia natural, sino una rama del conocimiento: una rama gobernada, desde luego, por la categoría de especialidad.

5

Hasta aquí, este artículo se ha limitado a exponer opiniones de Lukács, y ahora es ya el momento de intentar algún comentario crítico de las mismas. Tal comentario puede tener dos formas. Se puede preguntar por lo que hay de nuevo en lo dicho, y también por lo que hay de verdad en ello. Para empezar por la primera de estas dos líneas de comentario, al decir que el arte cae bajo la categoría de «especialidad», lo que Lukács dice, en efecto, es que una obra de arte es algo concreto, algo individual, y que, no obstante, tiene en sí elementos de universalidad. Pero, podemos preguntarnos, ¿no es ése un lugar común en la teoría estética romántica? Walter Pater, por ejemplo, creía que en un arte ideal «el pensamiento y su encarnación sensible están completamente fundidos» (G. Hough, *The Last Romantics*, 2.ª ed., Londres, 1961, p. 163). Tal afirmación es típica del romanticismo tardío del siglo XIX, que pensaba la obra de arte como algo concreto y al mismo tiempo sugestivo, un medio para la verdad. J. F. Kermode, de cuyo libro *The Romantic Image* (Londres, 1957, p. 44) está tomada esta descripción, observa la conexión (obra citada, p. 130) entre esas ideas y las formuladas en la primera parte del mis-

mo siglo por Schopenhauer, y podría pensarse que la estética de éste ofrece el más sorprendente paralelo con las opiniones de Lukács. Dicho brevemente, Schopenhauer opinaba que hay ciertas «Ideas», esencias eternas del estilo de las «formas» platónicas, y que la función del arte es hacerlas patentes. En otras palabras, la obra de arte, aunque concreta y específica, comunica algo universal. El poema, por ejemplo, tiene su fuente en la experiencia, pero puede revelar verdades universales sobre los objetos o acontecimientos que retrata (P. Gardiner, *Schopenhauer,* Londres, 1963, pp. 213, 223). Igualmente, el pintor de retratos no produce meramente una copia fiel de su modelo; su trabajo consiste en «expresar la Idea del hombre de una manera individual determinada» (Schopenhauer a Julius Hamel, 1856. Citado por Gardiner, obra citada, p. 217). Eso parece verdaderamente algo semejante a lo dicho por Lukács; pero una importante diferencia ha sido omitida. Schopenhauer afirma que las ideas no están regidas por el principio de razón suficiente. Ese principio —que puede enunciarse de una manera algo basta diciendo que nada hay sin alguna razón— determina, según Schopenhauer, la estructura conceptual en términos de la cual comprendemos nuestra experiencia (Gardiner, ob. cit., p. 88). De ahí se sigue que la clase de conocimiento proporcionado por una obra de arte es por completo diferente del conocimiento científico, o del conocimiento de la vida cotidiana. Eso es también típico de los teóricos del romanticismo tardío de los que trata el profesor Kermode; para éstos, la obra de arte es un medio para la verdad «sin relación con, y más alta que, la de la ciencia positivista, o que cualquier observación que dependa de la razón discursiva» (Kermode, ob. cit., p. 44). Ahora bien, es precisamente por esa razón por lo que Lukács critica la estética de Schopenhauer (*Die Zerstörung der Vernunft,* Neuwied, 1962, pp. 205-6). Lukács observa que Schopenhauer considera el arte como un modo de contemplación independiente del principio de razón, y dice que de ahí se sigue que, para Schopenhauer, conocimiento y contemplación estética son diametralmente opuestos. Lukács contrasta desfavorablemente a Schopenhauer con la estética alemana clásica, que veía el conocimiento y el arte como dirigidos hacia la misma realidad, como modos interre-

lacionados de concebir el mundo. En suma, Lukács no puede tener nada en común con lo que él ve como tentativas mitificadoras de los teóricos del romanticismo para hacer del arte un conocimiento *sui generis*. El artista, podría decir Lukács, nos ofrece un conocimiento de cierto tipo, o, en todo caso, en la obra de arte hay implicado un conocimiento; pero este conocimiento no es completamente diferente del conocimiento científico.

Parece, pues, que las opiniones de Lukács no repiten simplemente las de Schopenhauer y los románticos de finales del siglo XIX. Ahora tenemos que preguntarnos si lo que dice Lukács es verdad. No es de creer que muchos filósofos occidentales acepten sin reparos la estructura conceptual en la que está colocada la estética de Lukács, su opinión de que el conocimiento es una especie de reflejo, y lo que puede llamarse su realismo filosófico, esto es, su creencia en que las determinaciones de una cosa están realmente en ésta. No obstante, ya hemos dicho (cf. epígrafe 2) que, cuando se ve lo que Lukács entiende por «reflejo», lo que dice en términos de ese concepto parece ser incuestionable. En cuanto a su realismo filosófico, no parece que Lukács haga causa común con la tesis leibniziana de que los predicados de una cosa están en ésta. Lo que el filósofo húngaro quiere subrayar es que cuando es verdad que S es P, no hay que suponer que sea el pensamiento quien lo hace así. En suma, su «realismo» se opone al subjetivismo, y parece que cualquier teoría no subjetivista del conocimiento serviría a su propósito.[24]

En cualquier caso, todo eso se refiere a la estructura de fondo; ¿qué decir del centro del cuadro, la idea de que la «especialidad» es la categoría central de la estética? Es posible simpatizar con la opinión de Lukács de que la creación y apreciación de obras de arte no es un tipo misterioso y único de conocimiento, como habían supuesto los teóricos románticos; se puede estar también de acuerdo con él en rechazar una teoría del arte crudamente emotivista, la teoría de que

24. Ya hemos hecho antes mención (3) de las obscuridades en la explicación general de Lukács del modo en que las categorías de universalidad, individualidad y especialidad se cambian unas en otras. Pero también hemos sugerido que esas obscuridades no afectan a la estética de Lukács.

una obra de arte no hace más, y no pretende hacer más, que suscitar emociones en el público. Otro punto en favor de Lukács es su insistencia en que una obra de arte es algo concreto y sensual (por ejemplo, II, 233; *DZP* II, 1954, pp. 123, 130), evitando así la tendencia croceana a hacer de la obra de arte algo distinto de esta pintura, esta estatua, etc. Pero la teoría de la especialidad como categoría estética central pretende mucho más que insistir en los muy conocidos puntos mencionados, y la cuestión es si puede lograr tanto como Lukács cree. Las objeciones que pueden presentarse entran en dos grupos principales. Puede decirse que Lukács es un crítico literario, y puede suponerse que cuando piensa en el «arte» es sobre todo la literatura lo que tiene en la mente. Entonces, uno puede preguntarse en primer lugar si su teoría del arte conviene al arte de tipo no literario; y, en segundo lugar, si se adapta a todos los tipos de literatura.

Para empezar por la primera de esas preguntas, la música parece ser una obvia fuente de dificultades para Lukács. ¿En qué sentido una pieza musical está gobernada por la categoría de especialidad, en qué sentido contiene a la vez elementos de individualidad y universalidad? ¿Crea tipos la música? ¿Se puede hablar de «realismo» en música? Podemos recordar que para Lukács una obra de arte es una copia de la realidad, y ¿qué copia exactamente la música? Lukács ve esas dificultades, y trata de darles respuesta en una larga sección (II, 330-401) del capítulo 14 de *Die Eigenart des Ästhetischen.* Su respuesta a la última pregunta es que la música es una doble mimesis; es una copia de sentimientos y emociones, que son por su parte copias de la realidad (II, 366-7; cf. II, 355, 363, 368, 376, 378-9, 385, 389, 394, 396). Los sentimientos tienen su propia lógica y dinámica (II, 366), y Lukács parece considerar la estructura de una obra musical como una copia de éstas. Se preguntará cómo se copia un sentimiento, y la respuesta de Lukács no es del todo clara. Ya hemos visto (en nuestro apartado 2) que cuando Lukács dice que una sensación de color es una copia de la realidad quiere decir que es el efecto de ciertas vibraciones, y cuando dice en el presente contexto que una emoción es una «copia» de la realidad tiene que entender que es un efecto o una respuesta a acontecimientos en el mundo

exterior. ¿Entiende, entonces, que una obra musical es en algún sentido un efecto de emociones? Ocurre ciertamente que cuando él habla de música pasa fácilmente de decir que la música copia o imita sentimientos a decir que *expresa* sentimientos (por ejemplo, II, 366, 401), y podemos pensar que supone que una expresión de un sentimiento es causada por ese sentimiento. Hay serias objeciones filosóficas a ese modo de ver, pero no es necesario ocuparse aquí de éstas, porque está claro que al hablar de la música como una expresión de sentimientos Lukács no entiende que se trate del estadio final de un proceso causal cuyo estadio anterior sean ciertos sentimientos que el compositor tiene. Lukács afirma en términos expresos (I, 435-6) que no es necesario que el artista, al producir una obra, tenga los sentimientos que la obra intenta evocar. Cita, tomándolo de Diderot (*Paradoxe sur le comédien*) el caso de actores que no sienten lo que representan, sino que lo representan, por así decirlo, «con la cabeza» (*aus Reflexion*), y son sin embargo mejores actores que los que sienten su papel. No hay necesidad, pues, de cargar a Lukács con la opinión de que un compositor que escribe un canto fúnebre haya de tener sentimientos de funeral. ¿Qué quiere entonces decir cuando habla de que la música expresa sentimientos? Es instructivo que en ese contexto hace una referencia a los *Klageweiber*, plañideros profesionales (II, 363-4). Éstos no expresan *su propia* pena, pero expresan *pena*. De un modo semejante, al parecer, el compositor no expresa (o, al menos, no necesita expresar) lo que de hecho son sus sentimientos en el momento de la composición, pero expresa *sentimientos*.

Ahora hay que ver cómo aplica eso Lukács a la especialidad. (Esta exposición seguirá la explicación dada por Lukács en el capítulo 14, que es más clara que la dada en el capítulo 12, II, 254-5.) La obra de música no está gobernada por la categoría de individualidad en cuanto que no contiene elemento alguno de lo puramente personal (II, 367). Podemos entender que eso quiere decir que no es expresión de, digamos, la pena de una sola persona. Si es así, entonces probablemente es una pieza de mala música, es decir, algo que no es música en el sentido evaluativo de la palabra. Por otra parte, está claro que la música es incapaz de generalizar del modo en que

puede hacerlo la ciencia, es decir, que tampoco está regida por la categoría de universalidad (II, 368). Por lo demás, Lukács insiste en que el lenguaje de la música no es vago, ni es un balbuceo inarticulado de meros estallidos de sentimiento. La música extrae rasgos típicos de cada fenómeno particular; difiere de las otras artes en que no describe lo típico en una conexión unificada con individuos, sino que más bien da forma a lo típico como tal (ibid.). Lukács quiere decir que en el caso de la novela, por ejemplo, hablar de tipos es (aproximadamente) hablar del modo en que las leyes sociales generales se presentan a través del medio de individuos concretos, pero que eso no vale en el caso de la música. ¿Cómo se relaciona, pues, la música al tipo? Las opiniones de Lukács sobre la cuestión del realismo en la música son aquí pertinentes. Tal realismo, dice (II, 392), no es la imitación de fenómenos individuales, lo que quiere decir que no se trata de que la orquesta haga ruidos como los de una locomotora o el horno de una fundición. Pero tampoco es correcto (como han supuesto algunos adherentes al realismo socialista) conceptualizar una obra de música concentrándose en su llamada idea básica, y decir que una obra es un ejemplo de realismo musical cuando esa idea es verdadera (II, 393). El carácter realista de una obra está más bien determinado (II, 395) por la medida en que es capaz de reproducir y evocar los problemas del momento de su origen histórico, desde la perspectiva de su significación perdurable en el desarrollo de la humanidad. Eso parece ser otro modo de decir que la música puede «tipificar», que «extrae rasgos típicos» de los fenómenos. En este caso, los fenómenos son sentimientos, que no son meramente expresados por la música, sino presentados por ésta como los sentimientos de ciertas personas en un cierto estudio de la historia humana.

Lukács ha hecho un decidido intento de resolver las dificultades antes mencionadas, pero no es seguro que el intento constituya un éxito completo. Los problemas implicados son de mucho alcance, y aquí no pueden ser más que indicados. Por ejemplo, se puede preguntar si Lukács tiene razón al decir que las emociones tienen su propia lógica, e implicar que ésta es tan compleja que es adecuado decir que una obra

musical la «copia». Algunos filósofos niegan que la «vida interior» del sentimiento tenga tal grado de riqueza (por ejemplo, E. Bedford, «Emociones», en *Proceedings of the Aristotelian Society,* Vol. LVII, 1956-7, p. 282): otros convendrían con lo que parece ser la tesis general de Lukács, y afirman que hay una «multitud de sentimientos internos cualitativamente específicos» que la música puede expresar (R. W. Hepburn, «Emociones y cualidades emocionales», en *Collected Papers on Aesthetics,* ed. de C. Barrett, Oxford 1965, p. 196). Puede parecer que eso sea una diferencia irreconciliable acerca de una cuestión de hecho; pero puede decirse que la última opinión supone una confusión. Partiendo de la posición enteramente correcta de que la música evoca emociones, y que el compositor (en todo caso, a veces) tiene esas emociones y las expresa por medio de su música, hace el supuesto de que las emociones pueden ser separadas de la música. Pero si uno intenta, por ejemplo, especificar las emociones que hay detrás de la sinfonía *Heroica,* es difícil ver cómo podría hacerlo de un modo que no fuera describir la música misma. (Cf. J. Casey, *The Language of Criticism,* Londres, 1966, p. 25.) Lukács parece, entonces, equivocado al pensar que las emociones expresadas por la música pueden ser descritas de una manera independiente. También es lícito preguntarse si toda música puede ser considerada como expresando de algún modo emociones. ¿Qué emociones son expresadas, por ejemplo, por «El Arte de la Fuga»?

La segunda de las preguntas formuladas era la de si la estética de Lukács está justificada cuando se considera no como una teoría del arte en general, sino como una teoría de la literatura. También aquí hay que preguntar si la teoría de Lukács cubre la totalidad del campo. Se ha observado muchas veces que Lukács, como crítico, se interesa principalmente por la novela y el drama (especialmente la primera) pero descuida la lírica. Que se concentre en la forma literaria en gran escala no es sorprendente, en vista del énfasis que pone en el tipo, la unión de lo individual y lo universal, de lo concreto y la ley. Tal unión, que incluye todos los momentos socialmente esenciales de una época (cf. nuestro apartado 4) parece reclamar de una manera natural un marco amplio. Lukács

es capaz de someter la narración corta a su teoría del tipo literario, diciendo que la narración corta presenta aspectos centrales de un tipo, aunque no el retrato completo de éste. (Ver «La Comedia Humana de Gorky», en *Studies in European Realism,* pp. 229-30.) Pero la cuestión es si su teoría estética, y en particular lo que dice acerca de la especialidad, encuentra acomodo en el caso de la lírica.

Lukács pretendería ciertamente que sí. Estudia el problema en el capítulo 15 de *Die Eigenart des Ästhetischen,* que trata de problemas de la belleza natural. Observa en primer lugar (II, 637) que el territorio de la lírica está gobernado por la subjetividad. La lírica no representa la naturaleza misma, ni siquiera la experiencia de la naturaleza en general (II, 638); su objeto es un hombre que se encuentra en una situación particular. A través de la particularidad de la situación, la naturaleza manifiesta lo que es espiritualmente más importante para él en aquel momento dado. El poema exhibe, pues, una unidad de lo interior y lo exterior, en la que la subjectividad es predominante. En otras palabras (II, 640), la forma lírica brota de una síntesis, «un reflejo sintetizante de las interrelaciones entre el hombre completo de la vida cotidiana y las circunstancias externas que despiertan en él la experiencia pertinente». Ahora bien, esa síntesis es al mismo tiempo una generalización estética; porque aunque en muchos poemas el concreto aquí y ahora de la causa es preservado, aún así la causa y la experiencia son elevadas al nivel de especialidad, de lo típico. En este caso lo típico es referido al lado subjetivo del hombre, y no a la parte de la naturaleza que causa que sea expresado. Eso muestra cómo la «especialidad» de la lírica ha de ser distinguida de la individualidad; Lukács la distingue de la universalidad cuando observa que el mundo que es retratado en el poema hace visible una subjetividad particular y su relación a la raza humana, no como un abstracto «universalmente humano», sino en la forma concreta del momento socio-histórico dado, y añade que, puesto que hay una unidad del hombre y su contorno natural, las determinaciones socio-históricas del poeta tienen que ponerse también de manifiesto. Por paradójico que eso pueda parecer, observa Lukács, una representación genuinamente poética de la primavera o el

invierno exhibe la actitud del poeta ante las tendencias y luchas verdaderamente grandes de su tiempo (II, 640).

A pesar de la ingenuidad de la explicación de Lukács, es posible tener la impresión de que la lírica ha sido forzada para que se ajuste a sus categorías. Lo que él dice, podemos preguntarnos, ¿es verdad de toda lírica? ¿Puede alguien decir algo, por ejemplo, de la posición política de Wordsworth simplemente sobre la base de la lectura de «Me paseaba solitario como una nube»? Puede presumirse que Lukács replicaría que, si no se puede, es que la obra no es genuinamente poética; pero entonces, lo que dice sobre la lírica sería verdadero por definición, y no sería informativo. Además, eso no contestaría realmente a la objeción, porque el problema era si la estética de Lukács puede dar cuenta de lo que *normalmente se considera* como lírica, y no hay duda de que el poema en cuestión es clasificable bajo ese título.

En conclusión, regresamos a algo que ya dijimos en el apartado 1 de este artículo. Sugerimos allí que la estética de Lukács puede verse aproximadamente como un estudio del lenguaje de la crítica, pero que sería más exacto decir que da cuenta del vocabulario crítico del propio Lukács, visto por éste como si fuera *el* vocabulario de la crítica; es decir, que Lukács da cuenta de su propio uso de palabras tales como «arte», pero ofrece su exposición como dando cuenta de «*el*» uso de esas palabras. En el curso de este artículo se ha visto que eso es en verdad lo que hace, de modo que resulta correcto decir que, en la medida en que Lukács ofrece una definición del arte, lo que ofrece es una definición persuasiva. Esa definición, según se ha argumentado, ha de ser rechazada en cuanto que no cubre todo lo que generalmente se consideraría como obras de arte, en el sentido evaluativo de la palabra «arte», por ejemplo, ciertas piezas musicales, y gran parte de la poesía lírica. En otras palabras, la categoría de «especialidad» no gobierna todo arte, ni siquiera toda literatura, incluso cuando las palabras «arte» y «literatura» se toman en su sentido evaluativo, que es más estrecho que el descriptivo. Pero eso no significa que la estética de Lukács carezca de valor. Es una obra que contiene numerosos estudios —por ejemplo, su modo de dar cuenta de la distinción entre arte y ciencia, y de las relaciones

entre las obras de arte y las «leyes» estéticas— que son ejemplos de análisis, y no meramente de definición persuasiva. Además, ya dijimos en nuestro apartado 1 que limitarse a llamar «persuasiva» a una definición no es dejar zanjada la cuestión de que se trata; hay que preguntarse también sobre la oportunidad de esa definición. Aquí hay que hacer la sencilla observación de que para Lukács el arte es algo importante, no un mero producto de lujo (I, 513). El tema de este artículo ha sido una de las razones que Lukács tiene para decir que el arte es algo importante.[25] Es importante en cuanto que presenta en una forma concreta, emocionalmente evocadora, las leyes socio-históricas que gobiernan a los seres humanos. No hace falta conceder a Lukács que solamente una obra que haga eso merece ser llamada obra de arte; no obstante, me parece que lo que Lukács llama «arte» es algo importante. Su estética nos proporciona un cierto modo de considerar lo que en general se tiene por obras de arte, en el sentido evaluativo. Sería equivocado ver ese modo como el *único*, pero es igualmente erróneo decir que no es un modo, y un modo importante de hacerlo.

25. Quizás vale la pena subrayar que lo que Lukács tiene por obras de arte son consideradas por él como importantes por otras razones además de las aquí mencionadas. Es interesante en ese contexto lo que dice sobre la relación del arte a lo que puede traducirse como «totalidad del hombre» (*der Mensch ganz*: ver, p. e., I, 659 y siguientes 682, 806 y siguientes, 838, 845). Pero eso requeriría otro artículo.

5. GEORG LUKACS: EL CONCEPTO DE TOTALIDAD

Roy Pascal

El término «totalidad» es de crucial importancia en la crítica literaria de Lukács, como criterio de evaluación, pero es también un criterio de vida, de realidad. Por esa razón tengo que definirlo en un contexto amplio, y he de traspasar los límites de campos que han de ser examinados más de cerca en otros artículos de este volumen.

Cualquier tentativa de tejer, a partir de juicios de Lukács, un sistema teorético completamente integrado, está amenazada de falseamiento. Los libros y ensayos críticos de Lukács responden a problemas particulares en la estructura de una política cultural de partido que pasa por fases diferentes, y sus juicios y formulaciones han estado siempre muy influidos por intereses del momento. No ha compuesto una estética sistemática hasta el final de su vida, y en circunstancias que, política y personalmente, eran muy diferentes de aquellas en las que se escribió la mayor parte de su crítica literaria. Así pues, al considerar esa *Estética* sistemática tenemos siempre que preguntarnos si sus conclusiones corresponden plenamente a su obra anterior como crítico. Quizás representan en realidad su pensamiento en un nuevo estadio de lo que podríamos llamar la general (y su personal) conciencia comunista, y fueron formuladas en un momento de su propia vida en el que, viviendo en el retiro y sin el favor del Partido, la reflexión estaba más libre de responsabilidades prácticas que en cual-

quier momento desde que ingresó en el Partido Comunista, en 1918.

Creo, sin embargo, que para entender el concepto lukácsiano de totalidad debemos partir de la *Ästhetik*, donde sus principios generales están elaborados de un modo incomparablemente más completo y más claro que en sus anteriores escritos, y bastante de acuerdo con su anterior empleo del término.

El arte es para Lukács uno de los grandes instrumentos mediante los cuales el hombre lucha con la realidad. La realidad es el ser dialéctico del hombre en la naturaleza, su auto-conservación y auto-evolución a través del trabajo. La ciencia y el arte son esfuerzos continuados de la mente para contribuir a ese total proceso antropológico, a través del cual el hombre se transforma, así como al mundo en el cual vive. Ambos tienen su raíz en las operaciones mentales implicadas en toda «praxis» humana, en la «vida cotidiana», como él la llama, y son medios de desarrollar esa praxis. Ambos reflejan («*wiederspiegeln*») la realidad de la que es parte el hombre. (Observemos sin dilación que «reflejo» no significa la copia especular que la imagen parece implicar, sino todo tipo de formulación de las relaciones en que el hombre se encuentra con el mundo experimentado, de modo que una punta de flecha o una fórmula científica son «reflejos» de la realidad.)

Tanto la ciencia como el arte tienen su origen en la experiencia, en lo particular, y ambos buscan un principio general dentro de ese particular. El método de la ciencia es la «desantropomorfización», la eliminación de la inmediatez personal en la búsqueda de leyes generales, de lo que Lukács llama «la totalidad extensiva e intensiva» que gobierna todo lo particular.[1] Posee también un elemento subjetivo, porque su búsqueda está gobernada por la elección y la intención, lo mismo que las operaciones de la vida cotidiana están gobernadas por un propósito selectivo. Las distinciones entre las propiedades más o menos importantes de un objeto, entre las más y menos esenciales, entre la «esencia» y la «apariencia», no son

1. G. Lukács, *Ästhetik*, I, i, 237-8. Todas las traducciones de este ensayo son mías, y es posible que muchas veces difieran de las traducciones publicadas, que no siempre son tan exactas como uno necesita.

distinciones entre grados de realidad, sino que simplemente denotan diferentes niveles de propósito humano.[2]

El método del arte es, por el contrario, «antropomórfico». Aspira a la totalidad en un doble sentido. Primero: su tarea es hacer una «totalidad» a partir de la realidad que refleja (ésta puede ser un objeto particular, un acontecimiento o grupo de acontecimientos, un tema o aspecto de un acontecimiento, etc.). Como la ciencia, tiene que «reproducir la totalidad intensiva, la totalidad de las determinaciones («*Bestimmungen*») esenciales del objeto», y, en consecuencia, no está limitado a la apariencia externa de la realidad; pero, por otra parte, a diferencia de la ciencia, no busca leyes abstractas, despersonalizadas, sino que reproduce la individualidad sensible de los objetos (acontecimientos, etc.).[3] Su característica peculiar es que reproduce de una forma realizada el carácter único, la particularidad, de la existencia. Como la ciencia, descubre al mismo tiempo una generalidad dentro de esa unicidad,[4] pero su forma de generalización es «la generalización sensible («*sinnfällige*») de todo el hombre», en tanto que lo representado aparece como típico, típico de un modo de ser, de sentir, etc., típico de un grupo, clase, etc.[5] Este carácter típico se logra no mediante la abstracción intelectual, sino mediante la forma, el orden, el estilo de la obra de arte.

La obra de arte es «total» gracias a otra característica. No es una expresión o copia directa de un acontecimiento externo, su verdad no puede ser puesta a prueba en contraste con algún acaecer particular. Es una imitación, un artefacto; es una totalidad en cuanto que es completa en sí misma; está cerrada en sí misma. Solamente puede ser experimentada por la mente contemplativa, temporalmente apartada del compromiso directo en el mundo. Su efecto no es, pues, el de una directa instrucción o exhortación; su objeto es la verdad, una penetración y comprensión que permite al que lo goza «cambiar y profundizar» su participación personal[6] cuando regre-

2. Ibid., 357-9.
3. Ibid., 461.
4. Ibid., 604.
5. Ibid., 328-44.
6. Ibid., 428-9.

sa del mundo de la contemplación estética al mundo práctico.

Pero la totalidad aparece en el arte todavía de otra forma: como una cualidad del «sujeto», término por el cual Lukács se refiere tanto al artista creador como al receptor, al gozador del arte. El arte lleva consigo «una intensificación de la subjetividad»,[7] y Lukács cita aprobatoriamente la afirmación de Klopstock de que «pone toda el alma en movimiento». Aquí aparecen los esbozos de una ontología en la que está ahora trabajando Lukács. Para el hombre es una «necesidad básica» sentirse a sí mismo un todo; una necesidad cada vez más urgente cuando la división del trabajo separa sus facultades y separa a unos hombres de otros. La religión y la ética aspiran a restaurar la totalidad del individuo, pero la «reunificación de la personalidad», el «reconocimiento de la totalidad, la continuidad de la individualidad del hombre» sólo se cumple verdaderamente en el arte.[8] Así como el hombre se hace él mismo solamente mediante su compromiso con el mundo exterior, así también se hace un todo solamente a través de la creación de la totalidad objetiva del arte; las dos totalidades son simultáneas, y se condicionan mutuamente.[9] Esa intensificación del sujeto implica la misma clase de generalización que hemos visto respecto al objeto; en la experiencia estética, el artista o el contemplador se distancian de sus yos usuales para convertirse en sus yos esenciales. Pero Lukács no nos permite creer que esa subjetividad realzada signifique que hayamos transcendido temporalmente nuestro específico yo histórico y nos hayamos convertido en el «género humano». Él insiste en que la generalización que tiene lugar significa solamente una ampliación de nuestra particularidad accidental hacia la identificación con el yo más amplio de un grupo social, una clase, una nación.[10]

La importancia de esa segunda forma principal de totalidad se evidencia en su comentario de que, puesto que «el objeto del arte es el mundo concreto en el que los hombres viven, experimentado desde el punto de vista del hombre com-

7. Ibid., 533.
8. Ibid., 538, 543-4.
9. Ibid., 555.
10. Ibid., 589, *passim*.

pleto», detrás de todo arte se encuentra la pregunta: «¿hasta qué punto es este mundo verdaderamente un mundo del hombre, que el hombre pueda afirmar como suyo, como digno de su humanidad?» El arte es para Lukács una crítica del mundo real a través del contraste que él mismo establece entre la totalidad, el todo de la experiencia, lograda a través de la experiencia del artefacto de la imaginación, y la «esfera estrecha y particular de lo meramente cotidiano».[11] Repetidamente afirma Lukács en su crítica práctica que la norma crítica inmanente en los grandes escritores es su visión de totalidad: Balzac, por ejemplo, está «inspirado por el ideal del hombre completo». Pero yo creo que puede decirse con verdad que, mientras la crítica práctica de Lukács expone sistemáticamente uno de los significados de totalidad —el reflejo estético de la realidad externa— solamente capta de una manera esporádica y a tropezones las implicaciones del segundo.

En algunos aspectos, la distinción que establece Lukács entre ciencia y arte es también la que hay entre ideología y arte, y algunas de sus críticas más notables demuestran cómo, en grandes escritores del tipo de Balzac o Tolstoy, la imaginación corrige los errores de la ideología. A veces, en verdad, Lukács sugiere que la conciencia artística es alternativa y correctivo de las conclusiones «científicas» incluso del marxismo, pero esa elevación de la imaginación sobre la razón provocó colisiones con el Partido y consigo mismo. En consecuencia, tiende a situar el materialismo dialéctico, el marxismo, en una posición única, no sometida a sus comentarios generales sobre la ciencia; o, para decirlo en términos prácticos, acepta la pretensión del Partido de decir a los escritores lo que tienen que escribir.

La distinción que el marxista Lukács establece entre ciencia y arte no es muy diferente de lo que el Lukács pre-marxista estableció en *El alma y las formas.* El reino de la ciencia, afirmó allí, es «hechos y sus conexiones», y el del arte, «almas y destinos».[12] «Alma» es el término, usual en aquel tiempo, (por ejemplo, Simmel) para la personalidad integral que se cumple

11. «Die revolutionären Demokraten», en *Der russische Realismus in der Weltliteratur,* 86 passim.
12. *Die Seele und die Formen,* 7.

a sí misma, y «destino» es un término que Lukács continuó empleando para indicar la ley dialéctica que abarca la teleología y la causalidad, el propósito y elección individual y la ley natural y social.[13] Tanto la definición premarxista como la marxista podrían ser directamente aplicadas, por ejemplo, a la diferencia entre el análisis científico de Simmel del clima mental de la metrópolis (en *Die Grossstädte und das Geistesleben*) y la descripción de Rilke del encuentro del «alma» con la metrópolis en *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge.*

Vale la pena señalar las relaciones de la terminología de Lukács, particularmente el término «totalidad», con la de Hegel, no solamente porque aquí hay una deuda demostrable y reconocida, sino porque el uso de aquélla por Hegel ilumina el de Lukács. Hegel distinguió el arte de la ciencia, de la comprensión racional, diciendo que el arte no analiza, sino que capta la realidad «en su existencia viva en lo particular»; el arte habita en la «entidad substancial» que el análisis no ha desmenuzado.[14] A esa entidad compleja de la obra de arte la llama una «totalidad» (*«Totalität»*), uno de cuyos rasgos esenciales es el carácter de completa, por lo que repetidamente habla de ella como de un «todo total y libre», con la «independencia» o «autosuficiencia» que caracteriza a la obra de arte.[15] Y Hegel refiere esa totalidad autosuficiente de la obra de arte a una característica ontológica básica del hombre, su «interés y necesidad de ser una verdadera totalidad individual y un ser viviente independiente». Como sus contemporáneos, Hegel veía en los antiguos griegos la encarnación de esa totalidad, y atribuía la desintegración histórica de ésta a la división del trabajo, la estratificación de la sociedad y la especialización de las profesiones. Consideraba que el gran principio de Goethe y Schiller había sido «recuperar en sus obras poéticas la perdida independencia de sus caracteres», y al mismo tiempo acusar al mundo moderno por su fracaso en hacer esa totalidad posible en la actualidad.[16] La totalidad apa-

13. *Gespräche,* 60-63.
14. Hegel, *Ästhetik,* III, 239.
15. Ibid., III, 239-41.
16. Ibid., I, 250 y siguientes.

rece en Hegel (lo mismo que en Lukács) a la vez como el pleno cumplimiento de la vida y como la característica esencial del arte.

La semejanza con la concepción de Lukács es evidente; pero es sorprendente y significativo que Lukács, entre todas sus copiosas referencias a Hegel, nunca se refiere, si no me engaño, a la afirmación de que es una necesidad básica del hombre ser «una verdadera totalidad individual». En otro aspecto hay una importante diferencia entre las opiniones de uno y otro. Para Hegel hay ciertos grandes temas permanentes del arte —por ejemplo, el amor, la familia, el poder— que determinan los límites y definen el carácter de cerrada en sí misma de la obra de arte. Esos temas son presentados necesariamente en una forma histórica concreta, pero en general Hegel considera que la concretización histórica es un mero adorno para una verdad general.[17] Solamente cuando trata del drama histórico afirma que ahí «el íntimo meollo y significado de un acontecimiento» es presentado de modo que «la racionalidad inherente es desplegada y puesta de manifiesto en su realidad apropiada».[18] Hegel afirma ahí que el objeto del drama histórico es captar toda una situación histórica, de tal modo que comprendamos su significación como una etapa en el gran proceso de la Razón que es para Hegel la historia de la humanidad.

Lukács se aferraría a la interpretación hegeliana del drama histórico como principio esencial de todo arte. Iba a hacer una incesante campaña contra la idea de lo «humano en general», contra la idea de que ciertos grandes temas incorporan rasgos permanentes de la condición humana de todos los tiempos.

A la vez que Lukács extiende el historicismo de Hegel, también da, desde luego, como marxista, una interpretación materialista al sistema metafísico de Hegel. La grandiosa evolución metafísica del *Weltgeist* queda muy rebajada. Se convierte en la evolución del dominio del hombre sobre la naturaleza, el proceso dialéctico por el cual el modo de producción

17. Ibid., I, 359-60.
18. Ibid., III, 266.

crea formas (ideológicas) sociales que, a su tiempo, entran en colisión con el ulterior desarrollo de la producción. Al final de ese proceso está la abolición de la sociedad clasista, la liberación del hombre mediante la socialización de los medios de producción e intercambio. Los puntos nodales históricos en los que Hegel discierne los avances decisivos del *Weltgeist* son interpretados como etapas en ese proceso social, cuando las revoluciones socio-políticas, acompañadas por revoluciones éticas y filosóficas, brotan de las contradicciones entre la «base» económica y la sobreestructura ideológica. El arte, para Lukács, refleja ese proceso; no analiza y generaliza, como hace la ciencia histórica, sino que antropomorfiza e intensifica. Así, *El Rey Lear,* por ejemplo, muestra el colapso del feudalismo en la imagen de la familia, donde el proceso histórico se concreta e intensifica a través del medio de los destinos personales.[19] El arte es, pues, un modo especial de conocer. «La ciencia de la historia [Lukács quiere decir el marxismo] pone la base de nuestra consciencia histórica; el arte despierta nuestra consciencia histórica, y la mantiene despierta.» Lukács llega a afirmar que no podemos conocer el pasado o el presente sin la peculiar forma de consciencia del arte: «Lo mismo que los períodos pasados viven en la memoria de la humanidad en la forma que les dieron los grandes artistas clásicos, también es así con nuestro conocimiento del presente». Lukács afirmaría con frecuencia que la gran literatura del pasado es significativa para nosotros porque es la memoria viviente que la humanidad tiene de su pasado, semejante a los recuerdos de infancia de un hombre individual.[20]

La totalidad en la crítica práctica de Lukács

El primer empleo significativo del término «totalidad» en Lukács aparece en la *Teoría de la Novela,* publicada como ar-

19. *Der historische Roman,* 93.
20. «Literatur und Kunst als Überbau», *Beiträge,* 425; «Die revolutionären Demokraten», *Der russische Realismus in der Weltliteratur,* 86; *Gespräche,* 24-5; *Studies in European Realism,* 115.

tículos en 1916, y como libro en 1920. Fue la primera cosecha de su encuentro con Hegel. Corrigiendo su anterior opinión de que el arte presenta «almas y destinos», Lukács ahora, dirigiendo su atención hacia la distinción entre el drama y la novela, de acuerdo con Hegel, proclama que el primero representa una totalidad «intensiva», y la segunda una totalidad «extensiva». Por totalidad «extensiva» entiende, como Hegel, tanto una totalidad que se extiende sobre un gran período de tiempo y numerosos personajes, como una totalidad que se interesa por las relaciones sociales, en particular por la «prosaica realidad», como Hegel la llamaba, de la ordinaria vida social moderna. En esa etapa Lukács, aunque ya comprometido en la acción política, está lejos del marxismo. Escribe, en efecto, de la épica en términos que se adaptarían maravillosamente bien a las obras contemporáneas de Kafka: la novela, dice, refleja un mundo privado de significado trascendental, y es la expresión de la «trascendental condición de sin hogar del hombre». Igualmente no marxista es su opinión de que el drama da forma a la «totalidad intensiva de esencialidad», esto es, a una esencia humana completamente ahistórica. La novela es, en consecuencia, realista de un modo en que nunca puede serlo el drama, «realista» en el sentido de reproducir la realidad extensiva concreta de la existencia histórica.

Al hacerse marxista Lukács abandonaría esa distinción absoluta entre la novela y el drama, y pasó a considerar a una y otro como reflejo de una realidad social histórica,[21] si bien no dejó nunca de interesarse por las distinciones formales entre novela y drama, ni de designarlas con los términos de (realismo) «extensivo» e «intensivo». No está falto de significación el que toda su terminología se adapte mejor a la novela, y que, aunque hace comentarios considerablemente penetrantes sobre el drama —por ejemplo, sobre Shakespeare— sea en este campo donde hace también sus aserciones más cuestionables.

Sólo después de que Lukács entrase activamente en los trabajos prácticos y teoréticos del Partido Comunista, el término «totalidad», como el término «realismo», llegó a desem-

21. *Der historische Roman,* 146-7.

peñar un papel central en su crítica literaria; y hemos de tener presente un principio básico de su pensamiento político. Nunca se contentó simplemente con limitar su pensamiento a los propósitos prácticos de la victoria del proletariado. Una vez y otra, en términos que recuerdan al Marx joven, hace referencia a la última perspectiva humana de la que la revolución comunista es instrumento. Como Marx, él se rebeló en nombre de la humanidad contra la explotación del hombre por el hombre y la consiguiente alienación y distorsión de éste. Veía el objetivo final como la liberación de las distorsiones y unilateralismos producidos en el hombre por la sociedad de clases, por la división social del trabajo. Le sostenía una visión de la personalidad humana total, del hombre multilateral e integrado. «La gran perspectiva de la revolución socialista es la superación de la división social del trabajo, la gran perspectiva del hombre multilateral».[22] En la *Ästhetik* y las conversaciones de 1966 Luckács habla aún más enfáticamente de una última «epifanía del hombre» («*Menschwerdung des Menschen*»).[23] Esa preocupación fue, en no pequeño grado, responsable de sus repetidos conflictos con la dirección pragmática, tácticamente orientada, del Partido Comunista.

En el Prefacio a *Balzac und der französische Realismus* (*Balzac y el realismo francés*), de 1951,[24] se expresa así:

"En cuanto a la estética nuestra herencia clásica es ese gran arte que presenta la totalidad del hombre, el hombre completo en la totalidad de su mundo social... La meta del humanismo proletario es el hombre en su totalidad, la restauración de la existencia humana en su totalidad en la vida real, la verdadera abolición práctica de la mutilante fragmentación de nuestra existencia causada por la sociedad de clases. Esas perspectivas teoréticas y prácticas determinan los criterios sobre cuya base la estética marxista recupera a los clásicos. Los griegos, Dante, Shakespeare, Goethe, Balzac, Tolstoy, Gorki, son al mismo tiempo presentaciones (*Bilder*) adecuadas de distintos grandes estadios en la evolución de la humanidad, e hitos en la lucha ideológica en pro de la totalidad del hombre."

22. *Karl Marx und Fr. Engels als Literaturhistoriker*, 96.
23. *Gespräche*, 45, 113. También *Ästhetik*, I, i, 528.
24. *Studies in European Realism* (trad. ingl.), 5.

Podemos observar que aquí, como en otras partes, Lukács habla no simplemente de un futuro cumplimiento del hombre, sino también de la «restauración» del hombre. Como Hegel, Goethe, o Schiller, parece haber visto en los griegos (no solamente en el arte griego) un logro humano a restaurar. Esa nostalgia se encuentra también en Marx y Engels, que ensalzaron al hombre omni-dimensional del Renacimiento como un ideal perdido, y en Rousseau, que habla del hombre no deteriorado de la sociedad pre-civilizada. El elemento utópico no se dirije solamente hacia adelante, sino también hacia atrás.

Hegel ha ilustrado esa noción del hombre completo apoyándose en Goethe y Schiller, y Lukács acude frecuentemente a éstos con el mismo propósito, por ejemplo en *Karl Marx und Friedrich Engels als Literaturhistoriker*, o en los *Essays über Realismus*, o *Goethe y su época.* Lukács considera que la inspiración permanente de la obra de aquéllos es el «*Humanitätsideal*», el ideal de la realización de todas las posibilidades humanas, la superación de la división del trabajo, en su sentido social y profesional. El significado de sus obras imaginativas, dice Lukács, es que restauran en ellas la perdida experiencia de totalidad. El realismo de tipo balzaciano no era apropiado para ellos, según Lukács, porque el mezquino y provinciano mundo alemán que les rodeaba no enfocaba los grandes temas históricos de la época. Figuras ideales alejadas de toda condición de realidad, héroes byronianos, tampoco habrían servido a sus propósitos, porque habrían sido meramente sueños optimistas. Lo que Goethe y Schiller hicieron fue inventar formas que encarnaban las potencialidades del hombre en una época en que la sociedad no les daba más oportunidades. Pero en esas formas los elementos idealizadores apuntaban siempre a la realidad social de la que emanaban. La flexible intencionalidad de la crítica de Lukács aparece de muchas maneras. Por ejemplo, muestra cómo el estrecho mundo del burgués idilio provinciano de Goethe, *Hermann y Dorotea,* es elevado a idealidad y recibe una significación universal por la nobleza y elevación del verso. El mejor de los ensayos en el libro sobre Goethe es el dedicado a *El aprendizaje de Wilhelm Meister,* donde todos los numerosos personajes son limitados y específicos, y así es necesariamente porque cada

uno de ellos tiene que adoptar un papel útil en una sociedad, ser «educado para la realidad». Aun así, cada uno de ellos, gracias al «libre desarrollo de sus pasiones», puede lograr la «armonía de la personalidad y la armoniosa cooperación con otras personalidades libres». Son sugeridas las potencialidades del hombre, es esbozada una comunidad utópica en la que aquéllas pueden ser realizadas, junto con las limitaciones impuestas por la particular forma de sociedad a la que corresponden. En el centro se encuentra un héroe algo falto de carácter, cuya cualidad principal es su educabilidad y su capacidad de simpatía, y en el que, en consecuencia, no el logro, sino la potencialidad, justifica su derecho a ocupar el centro. El tono algo irónico del estilo indica el carácter tentativo y las imperfecciones de todos los logros personales alcanzados. En conjunto, la novela da forma a «la trágica crisis del *Humanitätsideal* burgués, y, al mismo tiempo, el principio de su (de momento utópica) aparición, más allá de la estructura de la sociedad burguesa».[25]

Se verá que los términos «totalidad», *Humanitätsideal*, etcétera, comprenden implicaciones sociales y psicológicas tanto como literarias. En particular vemos que la evaluación que Lukács hace de *El aprendizaje de Wilhelm Meister* descansa centralmente en la veracidad de su reflejo de un momento significativo en la evolución humano-social, en el que la representación de una situación particular es dialécticamente enriquecida con la crítica de esa situación y con indicaciones sobre el modo de salir de ésta. La «totalidad» se aplica tanto a la importancia histórica del contenido como a la forma artística, aunque la significación histórica solamente es conformada por la forma y estilo de la obra. Podemos examinar más convenientemente el modo de hacer de Lukács en el ensayo sobre Scott.

25. *Goethe und seine Zeit* (*Goethe y su época*), 42, 44.

Walter Scott

Elijo la crítica de Scott por Lukács, porque ilustra la práctica crítica de éste del modo más típico. Hay muchos ensayos, y muchas observaciones en esos ensayos, que se inclinan a una «sociología vulgar» del arte, y, por lo general, hay que conocer la situación particular en que fueron escritos para hacer una adecuada apreciación de los mismos. Por ejemplo, una observación como: «Las grandes obras reflejan de una manera ejemplar la base, las relaciones de producción, y las relaciones sociales fundamentales de una época», solo puede ser adecuadamente evaluada si sabemos que fue hecha en el curso de una conferencia pública dada en la Academia de Ciencias Húngara en 1951, cuando Lukács estaba sometido a severos ataques por falta de ortodoxia, revisionismo, etc., y trataba desesperadamente de salvar lo que pudiera. El análisis de Scott es un capítulo de su libro *La novela histórica,* escrito en 1936-7, en el período relativamente apacible del Frente Popular, cuando el Partido Comunista hacía arduos esfuerzos para ganarse a la burguesía progresista. Lukács era uno de sus principales portavoces en el «frente cultural», y quizás nunca se sintió más cómodo, más él mismo, que cuando se estaba dirigiendo al intelectual burgués.

No es «ningún accidente», dice Lukács, que la obra de Scott tuviera lugar en la Inglaterra de principios del siglo diecinueve. La revolución burguesa había establecido allí la base para un desarrollo «modelo», una estable «vía media» a lo largo de la cual la burguesía había superado a las clases feudales y se había reconciliado con éstas. Desde la seguridad de esa lograda revolución, Scott podía pasar revista a los conflictos del pasado sin inquietudes. En su condición de *Tory,* tenía un profundo sentimiento de identificación con los señores feudales, los clanes escoceses, y el campesinado, cuyas formas de vida habían sido fragmentadas y fundidas en la vida de la nación burguesa, pero esa identificación hacía más profundas su simpatía y su capacidad de penetración sin impedirle afirmar la transformación histórica como un todo, e iden-

tificarse con la nación como un todo (de ese modo, el artista generaliza su subjetividad). La afinidad entre su carácter personal y la situación histórica en la que vivía le hizo posible comprender la historia de una manera realista y «correcta».

Pero su genio se encuentra en la captación de la forma literaria en la que aquella realidad histórica podía ser expresada. Scott ha reconocido que la novela no presenta, como el drama, «la solución violenta de conflictos en su forma más intensificada», sino «la manera en que las tendencias nacen y mueren». Encuentra para la totalidad extensiva de la historia una forma que hace de ésta una experiencia estética. Los grandes conflictos del pasado son presentados de una forma personal, en las relaciones personales de familias, amigos, pequeños grupos, donde los grandes temas aparecen con una plasmación concreta, personal. Por locales y privados que sean los sucesos y sentimientos, son siempre, por lo demás, «típicos», esto es, encarnan «tendencias sociales y fuerzas históricas». Scott no se desparrama indiscriminadamente, sino que elige momentos significativos, situaciones particulares. Sabe darles un tratamiento detallado e intensivo, y, de ese modo, puede mostrar la gran complejidad de las relaciones humanas implicadas, características de los tiempos de los que escribe (en contraste con el mundo de la antigua épica), puesto que la sociedad estaba en aquellos tiempos muy diferenciada, y los individuos estaban en relaciones complejas con las clases, grupos, religiones, etc. Es esa intuición estética e histórica lo que está en la raíz de la profunda individualidad de los personajes y acontecimientos de la novela de Scott.

Lukács hace observaciones particularmente interesantes sobre los personajes centrales de las novelas, ayudado en ello por observaciones de Goethe sobre el carácter «pasivo», «retardador» del héroe de la novela. Las figuras centrales de Scott son muchas veces bastante descoloridas, hombres de capacidad media, no impulsados por fuertes pasiones, sacudidos por simpatías algo indecisas que les llevan de un lado para otro: Lukács piensa en caracteres como Waverley o Henry Morton. Muchas veces han sido criticadas como algo desprovistos de rasgos distintivos, pero Lukács observa que en su carácter poco conspicuo está su central función artística. Ocupan adecuada-

mente el centro de la historia porque sirven de puente a los lados opuestos, «entran en contacto humano con ambos campos», y representan la totalidad, el compromiso, el equilibrio de las fuerzas comprometidas en la lucha. Su destino individual no es grande y dramático; participan modestamente en los grandes acontecimientos que les rodean. Su supervivencia representa la continuidad de la comunidad nacional, «la antigua constancia del desarrollo inglés».

De una manera perfectamente apropiada, escribe Lukács, Scott asigna un papel artístico secundario a las grandes figuras históricas como Ricardo Corazón de León, Luis IX, Isabel, Cromwell, que, en términos hegelianos, encarnan en sus ambiciones y realizaciones personales los intereses substanciales de sus tiempos. Esas figuras aparecen en las novelas de Scott en su completa significación histórica, desempeñando su papel histórico, no como individuos con su propia aventura personal. Por esa razón no resultan adecuados para ser héroes de novela. Aparecen más bien como un *deus ex machina,* en el sentido de que sus actos parecen encarnar la voluntad de la historia.

Las figuras heroicas de las novelas son siempre jefes de pequeños grupos, héroes legendarios o inventados como Rob Roy, Burley, Jeanie Deans. Su energía y heroísmo no son abstracto-personales o demoníacos, como lo son en los héroes byronianos, sino la destilación de la energía de un grupo social. Dentro del alcance de esos grupos más pequeños se nos muestran en una forma concreta los intereses que mueven a los hombres. Esos intereses hacen brotar caudillos que adquieren así verdadera individualidad, y, en consecuencia, podemos también comprender las raíces históricas de las grandes figuras históricas cuando éstas hacen sus apariciones decisivas. Scott «retrata las grandes transformaciones de la historia como transformaciones de la vida popular». Así es como Jeanie Deans, después de elevarse a la acción heroica, puede regresar a la oscura «vida conservadora» de la que había salido momentáneamente.

Las novelas de Scott son históricamente auténticas en el más profundo sentido. Su atuendo histórico es suficientemente sugestivo sin ser de anticuario pedante; sobre todo, las

personas piensan, sienten y actúan de acuerdo con el medio a que pertenecen. Sus novelas ricas en accidentes, como lo es la misma vida «prosaica», pero, con lo accidental, tejen una narración llena de significado, que es desarrollo necesario de la historia misma. Tal necesidad nada tiene de «destino sobrenatural», porque se nos hace que la veamos brotar de «la compleja interacción de las circunstancias históricas concretas en su proceso de transformación». Scott no intenta dar al pasado una falsa pertinencia mediante su modernización, o la introducción de rasgos anacrónicos. El único anacronismo que se permite es uno inevitable: el autor es más consciente de la significación de los acontecimientos históricos de lo que podrían serlo sus personajes, y tiene que ver el pasado como la «prehistoria» de su propio tiempo.

Ésos son, a mi entender, los rasgos principales del capítulo de Lukács sobre Scott. Se observará que apenas se ocupa del detalle de la pintura de caracteres o el estilo; solamente un par de veces se permite la crítica de esos aspectos, como cuando observa un cierto filisteísmo en Scott, particularmente con respecto a la falta de individualidad y pasión de los caracteres femeninos. Pero sería erróneo pensar que Lukács no se interese por la forma; del principio al fin se interesa por la forma específica de la novela, porque es la forma lo que encarna la interpretación que el artista hace de su mundo. En realidad, advertimos la intención polémica de justificar la manera de hacer de Scott como un modelo prescriptivo para los escritores del tiempo del propio Lukács.

Podemos presentar el siguiente resumen, en términos del concepto de «totalidad»:

1. Todo arte presenta una situación histórica total, dinámica, en la cual las fuerzas históricas decisivas y sus formas ideológicas conducen, a través del conflicto, a una resolución. Cada una de las novelas de Scott está centrada en un período de evolución.

2. La totalidad es captada de una forma concreta, individual, en personajes que cumplen su destino en circunstancias específicas, al tiempo que se redondea su propio destino

personal. Se trata, así, de una totalidad cerrada en sí misma, extraída de la realidad.

3. La totalidad presentada es, de principio a fin, la apropiada a la novela. La historia se mueve por revoluciones, pero esos grandes cambios vienen preparados por lentas desintegraciones y acumulaciones. La tragedia presenta el momento extremo de la crisis, la novela presenta «el modo en que las tendencias nacen y mueren».[26] La novela es, en consecuencia, prosaica, extensiva, y, aunque toma procedimientos del drama (escenas dramáticas, diálogo), ha de organizarlos dentro del flujo de su narrativa prosaica.

4. Esa totalidad es así algo que experimentamos imaginativamente, no despojándonos de nuestra consciencia moderna, no descubriendo referencias veladas a una situación moderna. Todo arte del pasado, condensando las grandes transformaciones históricas del pasado, es nuestra prehistoria, presentada como una experiencia total, cerrada en sí misma. Su historicidad es esencial. Es importante para nosotros como la memoria viva de nuestro pasado, del pasado de la humanidad, y tiene para ésta la misma función que tienen los recuerdos individuales de los momentos significativos de la infancia.[27]

El ensayo sobre Scott es una cumplida demostración del método de Lukács, pero ilustra también una típica inadecuación de su criticismo. Supongamos que aceptamos la justa pertinencia de todas sus afirmaciones: ¿es una crítica completa? ¿Basta con saber que la intuición histórica de Scott y su comprensión de la forma novelística son verdaderas y profundas? ¿Es eso bastante para garantizar su grandeza artística? Cuando leemos a Scott después de leer a Lukács nos impresionan lo deslustrado de su estilo, el tono de satisfacción de sí mismo, la falta de intensidad, exaltación y angustia en nuestra respuesta de lectores. Lukács no desconoce

26. *Der historische Roman*, 146-7.
27. *Gespräche*, 24-5: «Literatur und Kunst als Überbau», *Beiträge zur Geschichte der Ästhetik*, 424-5.

esos defectos, pero los explica y, en esencia, los justifica como apropiados al compromiso social alcanzado en la Gran Bretaña en tiempos de Scott. Pero a nosotros no nos satisface el conocimiento de que las novelas, en sus debilidades tanto como en su fuerza, ofrecen una imagen veraz y adecuada de una situación y unas fuerzas históricas.

Para expresar mi crítica en términos del concepto lukácsiano de totalidad: el interés por la totalidad objetiva de la obra de arte y por sus categorías históricas deja en la sombra el interés por la totalidad «subjetiva». Ésta no es enteramente olvidada. Lukács indica cómo la posición social y el carácter personal de Scott le permitieron captar el movimiento de la historia, y cómo los elementos formales de las novelas están organizados de tal modo que permiten al lector experimentar imaginativamente ese movimiento histórico. Pero si podemos llamar a eso una «intensificación de la subjetividad» es sólo en el sentido de que el lector puede por ello penetrar más profundamente en el modo del cambio histórico, y adquirir una conciencia más viva de su propio papel en el proceso social. El sentido dirigido a sí misma de la subjetividad, lo que Lukács llamaría en su *Ästhetik* «reunificación de la personalidad», no desempeña papel alguno en esa apreciación. Para que fuera aquí aplicable, Lukács tendría que haberse concentrado mucho más en aquellos rasgos de la novela que promueven u obstaculizan la respuesta comprometida y directa del lector. Si leemos *The Age of Scott*, de Donald Davie, que tiene más de una vinculación con el ensayo de Lukács, podemos ver que Davie acierta en interesarse muy seriamente por elementos que Lukács ignora o deja de lado.

Yo no creo que Lukács estuviese tan absorto en la política cultural, o fuese tan intelectualista, que no sintiese esa respuesta directa al arte; pero su crítica, en general, falla en ese aspecto. Si ahora pasamos a considerar su crítica de Kafka es porque en ella encontramos patente una más bien rara expresión de respuesta estética inmediata, profunda, sobre la base de la cual ha de entrar en una discusión más compleja del significado de totalidad.

La totalidad en los modernos: Kafka

A todo lo largo del período de su compromiso activo en el Partido Comunista, Lukács ha sido implacablemente hostil a toda literatura modernista, de *avant-garde*. Y eso no se debía a una obligada sumisión a Stalin o a Zhdanov. Todo el tiempo que Lukács estuvo directamente comprometido en la política cultural del Partido, estuvo convencido, como cualquier realista-socialista ortodoxo, de que la literatura modernista era decadente, y, por implicación si no por intención, imperialista o fascista. Sólo después de la muerte de Stalin, el levantamiento húngaro y el forzado retiro de Lukács del Partido Comunista y de la política activa, su juicio del modernismo, en *Contra el realismo mal entendido* (*Wider den missverstandenen Realismus*, 1958) pudo liberarse de algunas de las más toscas intenciones propagandísticas.

Las características generales del mundo imaginativo de Proust, Joyce, Kafka, Musil, Beckett y otros, son así resumidas: substitución del mundo social coherente de los anteriores realistas por una incoherente factualidad o un esquema de impresiones sensibles; desaparición de toda relación significativa entre el hombre y su medio social; ruptura del «carácter», desintegración de propósito y voluntad; aislamiento y alienación del hombre; substitución del tiempo objetivo por el tiempo subjetivo, de la narración y descripción objetiva por el monólogo interior; ruptura de la narración misma, tendencia a la alegoría. Pero Lukács no rechaza ahora meramente esas características como opuestas al realismo. El ostensible no-realismo de esos escritores, dice, brota de una genuina experiencia artística de su tiempo, tiempo de crisis de la sociedad burguesa, de imperialismo, fascismo, guerra; brota de su sufrimiento por la distorsión del hombre, mediado contra aquella intuición y necesidad de totalidad e integridad que es la característica distintiva del artista. Las distorsiones de la realidad en las obras modernistas son verdaderos reflejos de una realidad distorsionada; el caos y *Angst* (angustia) que caracterizan esas obras son rasgos veraces de la sociedad en que sus

autores viven; en realidad, no es posible un realismo burgués moderno que no incorpore el caos y la angustia.

"Es, desde luego, plenamente comprensible que la experiencia de la sociedad capitalista moderna produzca, especialmente entre intelectuales, sentimientos de *Angst*, náusea, aislamiento, desconfianza de uno mismo y de los demás, desprecio y autodesprecio, desesperación, etc. Un retrato de la realidad que no evocase y diese forma a tales emociones sería mendaz y falsamente embellecedor." [28]

Lo que Lukács critica en los modernistas es que reflejen la realidad en torno de un modo demasiado directo, demasiado no reflexivo; se mantienen dentro de los límites de la experiencia burguesa, y, en consecuencia, no saben ver la totalidad de su mundo. Lukács concluye así la cita anterior:

"La cuestión no es: ¿está verdaderamente ahí todo eso? La cuestión es, simplemente: ¿es ésa toda la realidad? No es: ¿no ha de ser descrito todo eso? La cuestión es, simplemente: ¿hemos de atascarnos en eso?"

Uno de los temas principales de la crítica de Lukács a esos escritores, y a Heidegger, al que considera representante filosófico central del modernismo, es que la situación específica del intelectual burgués moderno se presenta como si fuera una *condition humaine* universal e intemporal. Podemos seguir la argumentación de Lukács en su crítica de Kafka, al que toma como «el verdadero tipo del arte modernista».

Lukács no adopta la línea ensayística de algunos modernos críticos marxistas, que rescatan a Kafka para su propia causa interpretando la intención de sus novelas como una crítica social sutilmente disfrazada. Hay en ellas crítica social, reconoce Lukács, pero que no es más que incidental a la intención ontológica de Kafka, la presentación de una *condition humaine* universal, «una visión del mundo dominada por la angustia, y del hombre a merced de terrores incomprensibles». Lukács reconoce que la búsqueda de los héroes de *El Proceso*

28. *Wider den missverstandenen Realismus*, 85.

y *El Castillo* encarna un profundo anhelo de autoridad trascendental, de significado trascendental, mantenida a pesar de su continua frustración. Tal juicio habría llevado al Lukács joven a concluir que Kafka no podía tener importancia como artista. Pero ahora procede a mostrar su potencia artística y su integridad. Ve que todas las características de su visión, acontecimientos y realidades, composición y estilo, se corresponden. Así como el «Dios inexistente, oculto» del mundo de Kafka es espectral, así es también espectral el mundo en que se mueven sus héroes en su «detalle misteriosamente genuino». Kafka «es un verdadero artista, que va más allá de la simple evocación de la experiencia fáctica de los datos superficiales».

En ésas y otras observaciones advertimos una actitud crítica que está más cerca que la anterior de las definiciones lukácsianas de la *Ästhetik*. La totalidad objetiva del mundo de Kafka brota de la penetración en la realidad experimentada, de la consonancia de todas sus partes, de la unidad de estilo y estructura, de modo que forma un mundo imaginativo total, cerrado en sí mismo, que refleja el mundo de la realidad en cuanto que cala por debajo de las apariencias superficiales. Al mismo tiempo, crea una totalidad subjetiva que corresponde, o, mejor, es inmanente, a esa totalidad objetiva. Nuestra subjetividad es «intensificada» porque somos captados y transportados por la experiencia estética. Nuestro horror, nuestra fascinación, es la medida del grado en que se nos hace más agudamente conscientes de nuestra necesidad de totalidad personal, de un mundo y una existencia significativos, que son los valores ocultos que determinan la cualidad y forma de la visión de Kafka.

Aún así, Lukács niega a Kafka el pleno título de realista, lo que para él quiere decir el logro de un arte verdadero y grande. Porque Kafka es típicamente modernista en cuanto a que su visión no es total. Está «aferrado» a la inmediatez, y, a pesar de su capacidad de penetración, no sabe ver la realidad «críticamente», no sabe ver todas las determinaciones *(Bestimmungen)* decisivas.

"Franz Kafka es el clásico de esa situación, que se detiene en una *Angst* ciega y pánica ante la realidad. Su posición única se debe

al hecho de que encuentra una expresión directa y simple para aquella experiencia básica, sin amaneramientos formalistas. La importancia básica de su simple inmediatez determina la forma estética, y por esa razón Kafka parece pertenecer a la familia de los grandes escritores realistas. Y —desde un punto de vista subjetivo— pertenece en una medida aún más alta a esa familia, porque hay pocos escritores que hayan sido capaces de captar y reproducir el mundo con tal originalidad e ingenuidad, con tal asombro ante su completa novedad. Hoy, en un tiempo en que la rutina, sea experimental o estereotipada, gobierna a la mayoría de escritores y lectores, ese ímpetu vehemente tiene que hacer un tremendo impacto. La intensidad de una obra como ésa está todavia realzada no solamente porque exhala un raro candor y honradez, sino también porque el mundo imaginado es igualmente sencillo y natural. Ahí radica la más profunda originalidad de Kafka. Kierkegaard dice en alguna parte: «cuanto más genuino es un hombre, más a merced de la angustia está». Kafka tiene la genuina originalidad de dar forma artística a esa *Angst* y lo que la produce, la (supuestamente) correspondiente estructura y factualidad de la realidad objetiva. El fundamento artístico de la originalidad de Kafka no está en su invención de nuevas técnicas formales, sino en la evidencia sugestiva y lacerante de su mundo factual y la reacción a éste de sus personajes. «No es la monstruosa espectralidad lo que choca —escribe Adorno— sino su carácter de cosa corriente».[29]

Con todo lo que tiene de genuino y original, Kafka no es, sin embargo, un realista. Su método e intención son alegóricos, y también en eso es representativo del modernismo. Para Lukács, la alegoría es una categoría estética que descansa en la presuposición de «una escisión en el mundo, que resulta de la trascendencia de su ser y fundamento último, del abismo entre el hombre y la realidad. La alegoría... rechaza la inmanencia de significado en la existencia y la actividad humana, que ha sido y es la base de toda obra artística». Lukács concede cierta validez a la alegoría en las artes plásticas, y quizás en la literatura de períodos anteriores, cuando la perspectiva de inmanencia no había superado aún la creencia en fuerzas sobrenaturales, pero la condena como procedimiento artístico en tiempos en que significa el abandono de la difícil-

29. Ibid., 86-7.

mente ganada posición filosófica de inmanencia y del significado profano de la realidad. Cita con aprobación la teoría de la alegoría de Walter Benjamin en su estudio del teatro barroco. En la alegoría, mantiene Benjamin, la historia aparece como «un helado paisaje prístino», como «la Pasión del mundo»; la muerte es la única realidad. La historia no es vista como el eterno proceso de la vida, sino como un proceso de decadencia. La alegoría busca algo más allá de la belleza: «las alegorías son en el reino de los pensamientos lo que las ruinas son en el reino de las cosas». «La falsa semejanza de totalidad se desvanece; el *eidos* [imagen] se desvanece, el parecido muere, el cosmos que en él se daba desaparece.» Todo, personas, cosas, relaciones, pueden significar todo lo que se quiera. Así, el método alegórico significa que el «mundo profano» es condenado de una manera absoluta, y con razón, dice Benjamin, a quien Lukács ve, acertadamente, como un defensor, a propósito del drama barroco, del punto de vista y el método modernista. Nada tiene un valor específico inherente. Al mismo tiempo, cada ser particular adquiere un valor nuevo, trascendental: es elevado al nivel de una abstracción en un sistema trascendental. Lukács resume: mientras en la literatura realista (es decir, verdadera, grande) todo lo particular es al mismo tiempo único, personal, inconfundiblemente ello mismo, y significativo en el sentido de que es típico —típico de todo un movimiento y situación histórica—, en la alegoría todo lo particular es desgarrado de su verdadero contexto histórico y colocado en un contexto significativo trascendental: en vez de ser parte de un tejido complejo de realidad, y ello mismo infinitamente complejo, se transforma en un artículo disparatado, en un enigma.[30]

Lukács no se limita aquí a criticar la *Weltanschauung* del modernismo. Muchas veces ha mostrado cómo la falsa *Weltanschauung* de escritores como Balzac, Scott y Tolstoy, no daña su veracidad como escritores imaginativos. El gran error de la alegoría está en que ésta es una *forma* artística que da cuerpo a una *Weltanschauung* falsa. El modo alegórico niega el realismo; o, para decirlo en nuestro contexto, está falto

30. *Wider den missverstandenen Realismus*, 41-5; *Ästhetik*, I, ii, 727-74.

de totalidad. Y Lukács precisa más: está falto de «perspectiva», en cuanto que en el mundo de la alegoría faltan los elementos de tiempo, historia, movimiento, cambio. Esa limitación es inherente a la forma alegórica de Kafka, porque la alegoría abstrae lo particular del proceso histórico, y lo establece como un absoluto trascendental. El mundo imaginativo de Kafka es una alegoría de una «nada trascendental», en la que la vida se ha congelado rígidamente. Lo que priva de totalidad a la obra de Kafka no es su método «irrealista», su espectralidad y misterio, sino la ausencia de movimiento. Lukács defiende la «totalidad» de ese otro escritor espectral, E.T.A. Hoffmann, que había sido condenado por Zhdanov como decadente, con el argumento de que el mundo fantástico de Hoffmann es un verdadero reflejo de una Alemania que se mueve «desde las distorsiones del absolutismo feudal hacia las del capitalismo» de comienzos del siglo diecinueve alemán; pero Kafka carece de esa significación histórica porque convierte la realidad que percibe en una alegoría de un «estado general» del hombre. Lo que Lukács entiende por «perspectiva» queda claro en el contraste que establece entre Kafka y Thomas Mann. Éste encarna también la angustia, el aislamiento del hombre moderno, en sus novelas; pero sigue siendo resueltamente de este mundo, define esos rasgos como rasgos de una particular situación moderna, una situación que los hombres hacen y cambian; y sostiene la perspectiva del socialismo, del humanismo socialista, como salida de la misma. Así, los personajes de Mann, por específicos que sean, adquieren una significación general como tipos, no como «cifra» de una situación absoluta. Como tipos de actitudes y papeles característicos de una situación particular, no están congelados en actitudes rígidas, sino que tienen poder de decisión, de cambio.

Conclusión

En el curso de este ensayo he traspasado constantemente los límites de problemas que no podía tratar de una manera

plena, como, en las últimas páginas, el del papel de la *Weltanschauung* del escritor imaginativo. Tengo que contentarme con una indicación sumaria de lo que creo que son las principales ventajas y desventajas del concepto de totalidad y lo en él implicado.

1. Subyacente al término hay toda una estética, incorporada a su vez en una filosofía general, una «antropología» en el sentido de Feuerbach. La naturaleza y función del arte en relación a las otras formas principales de actividad humana, están definidas. La gran ventaja de un sistema comprehensivo como ése es que hace posibles los juicios; sin él, uno se encuentra a merced de los intereses y modas predominantes, o de su gusto privado, y no puede distinguir con seguridad entre arte y no-arte, arte grande y pequeño. La desventaja está, desde luego, en que la validez de los juicios depende en cierta medida de la validez del sistema general.

2. Digo «en cierta medida», porque la estética de Lukács no está simplemente deducida de las doctrinas generales del marxismo, sino que está informada por una alerta respuesta a las grandes obras de la literatura. Fue en verdad la fina respuesta de Lukács a la literatura lo que le llevó en varios aspectos a desafiar al marxismo ortodoxo y a corregir deducciones ideológicas con la experiencia empírica. No obstante, en algunos casos de importancia no es capaz de incorporar en su sistema esa directa experiencia estética: notablemente, la poesía lírica, y obras como la *Ifigenia* de Goethe. La constante referencia a las grandes obras del pasado promueve también en él una tendencia al conservadurismo, al tradicionalismo, una ceguera para las nuevas formas y estilos; le condujo a subestimar la significación de experimentos y obras menores, y, en consecuencia, a desanimar a escritores jóvenes y experimentales, tanto socialistas como burgueses.

3. Si se aceptan los principios generales del materialismo histórico de Lukács y de su estética, y también la intención general de su concepto de «totalidad», hay, creo, un defecto central en su empleo de este término. Ya he mencionado el

elemento utópico del mismo cuando se emplea para denotar una gloria lograda en el pasado histórico (en Grecia, o en el Renacimiento, por ejemplo). El elemento utópico es aún más marcado respecto al futuro, en el que Lukács cree que, con la desaparición de la «división social del trabajo» re-emergerá el hombre en la totalidad de sus dimensiones. Es una característica profunda de la obra de Lukács como marxista que ese dogma impide todo análisis concreto de la sociedad socialista existente o futura, y, en particular, toda consideración de la posición del individuo en las gigantescas organizaciones de esa sociedad. Ese dogmatismo utópico descansa en una interpretación casi exclusivamente histórico-social del término «totalidad», y ésa es también la gran debilidad del empleo de éste como categoría estética. Lo que se pierde es la adecuada atención a la función ontológica del arte, una investigación completa del significado del arte en referencia al propósito y auto-cumplimiento del individuo. Lukács ha dado algunos pasos en esa dirección en la *Ästhetik*, y creo que ahora está completando una *Ontología*.

Anteriormente Lukács compartió la suspicacia y el escepticismo que Marx sentía por todas las definiciones generales, y se contentaba con detenerse al nivel de la frase de Marx «el hombre es el conjunto de las relaciones sociales». Solamente en su última publicación, *Gespräche*, de 1966, sugiere una definición ontológica del hombre: llama a éste «un ser que responde», es decir, con capacidad de elección dentro de ciertos límites históricos. Pero, como siempre, el auto-cumplimiento, la «totalidad», ha de alcanzarse a través de la identificación con las fuerzas progresivas de la sociedad mediante el cumplimiento de los objetivos sociales socialistas. En sus obras publicadas Lukács no va nunca tan lejos como en una carta que me dirigió a propósito de mi libro *Design and Truth in Autobiography*, de 7 de marzo de 1961, en la que escribió: «Estoy también de acuerdo con su definición del propósito de la autobiografía. Hay ahí ciertamente un problema fundamental de la existencia humana: el de la substancialidad o falta de substancialidad de la personalidad humana...»

El grado y la forma en que ese carácter de auto-dirigido del individuo aparece en el arte varía grandemente en la histo-

ria, pero no puede haber duda alguna de que es uno de los grandes motivos de la literatura, por ejemplo de la poesía lírica (que queda prácticamente excluida del sistema de Lukács). En 1903 Simmel escribe que «los problemas más profundos de la vida moderna brotan de la pretensión del individuo de conservar su independencia e identidad contra los super-poderes de la sociedad, de su herencia histórica, y de la técnica de vida y la cultura externa».[31] Lukács interpreta esa actitud de su maestro de otro tiempo en un sentido meramente sociológico, como una afirmación del artista o pensador burgués, y cree que ese conflicto será completamente superado en la sociedad socialista, una vez que hayan quedado borrados los vestigios de la ideología burguesa. Es esa falta de comprensión del propósito del individuo lo que subyace al carácter crudamente político o propagandista de algunas de las interpretaciones lukácsianas de escritores modernos burgueses o del realismo socialista, y eso hace demasiado limitada su concepción de totalidad. También está, creo, en la raíz de su fallo en proporcionar una adecuada teoría del artista, pues mientras hace justicia a los misteriosos trabajos de la imaginación en el reflejo del mundo externo, y muchas veces muestra sutilmente los vínculos entre el artista y la sociedad, se olvida del artista como persona que trata de obtener un significado de la existencia personal. Esa preocupación tiene que promover «espiritualidad interior» y es verdad que ésta ha conducido a muchos poetas a actitudes antisociales y a creencias metafísicas, místicas; podemos simpatizar con Lukács cuando las combate porque distorsionan o limitan el logro de totalidad. Pero él no tiene derecho a ignorar esa función del arte o a condenarla como hostil al arte mismo. La gran pregunta es ésta: ¿podría la teoría general de Lukács haber sido modificada y ampliada de modo que abarcase aquella función? Pero, desde luego, si él mismo hubiese tratado de hacerlo se habría alienado del marxismo ortodoxo y del Partido.

31. G. Simmel, *Brüche und Tür*, 227.

Obras citadas en este ensayo:

G. LUKACS:

Die Seele und die Formen, 1911. (*El alma y las formas*)
Theorie des Romans, 1920. (*Teoría de la novela*)
Goethe und seine Zeit, 1947. (*Goethe y su época*)
Essays über Realismus, 1948. (*Ensayos sobre realismo*)
K. Marx und Fr. Engels als Literaturhistoriker, 1948. (*Karl Marx y Friedrich Engels como historiadores de la literatura*)
Studies in European Realism, 1950.
Balzac und der französische Realismus, 1952. (*Balzac y el realismo francés*)
Der russische Realismus in der Weltliteratur, 1952. (*El realismo ruso en la literatura universal*)
Beiträge zur Geschichte der Ästhetik 1954. (*Aportaciones a la historia de la Estética*)
Der historische Roman, 1955. (*La novela histórica*)
Wider den missverstandenen Realismus, 1958. (*Contra el realismo mal entendido*)
Ästhetik, desde 1962. (*Estética*)
Gespräche mit Georg Lukács, ed. Pinkus, 1967. (*Conversaciones con Lukács*)
HEGEL, *Ästhetik,* 3 vols., 1835-8. (*Estética*)
G. SIMMEL, «Die Grosstädte und das Geistesleben», 1903; en *Brüche und Tür,* 1957. (*Las grandes ciudades y la vida del espíritu*)

6. EL MARXISTA COMO CRÍTICO LITERARIO

A. G. Lehmann

Sería impertinente ofrecerse a pasar revista a la carrera de Lukács como crítico literario en el contexto de este simposio y no es seguro que ése pudiera ser un ejercicio muy útil. Implícito en el mismo estaría el estudio de la obra y el pensamiento de otras muchas personas; sería necesario discutir tanto los objetos de la crítica de Lukács como la crítica misma; y habría un deber que no me parece constructivo, a saber, el de dirigir la atención a ciertas zonas en las que cabría esperar que Lukács tuviera algo que decir, y en las que sin embargo nada dijo, debido a la naturaleza de su carrera y a las limitaciones de actividad que ésta ha implicado.

Pero, en lugar de eso, es lícito intentar una visión del marxismo —del marxismo de Lukács— en su relación al estudio de la literatura; y es posible hacerlo por vía de un examen de unos pocos escritos críticos importantes y típicos. Naturalmente, ése es en cierto sentido un ejercicio artificial; el marxismo es asunto del que hablar largo y tendido; es extraordinariamente difícil separar el estudio de la literatura del estudio de la estética, o, en otras palabras, de los cimientos de la crítica (o metacrítica) literaria; y en otro lugar de esta colección se estudia específicamente la estética de Lukács. No obstante, tratándose de un pensador y escritor tan enciclopédico y apto para tantas cosas, es posible que una contribución limitada a una línea de investigación particular resulte más positiva que una revista evasiva.

Puede parecer trillado, pero no por ello es menos esencial, insistir desde el principio en que en la perspectiva de la historia de las ideas el marxismo *no* es una sola ideología, o cuerpo de doctrina, o serie de preceptos metódicos para las ciencias sociales o humanas, y menos aún un número de prescipciones inequívocas para referir la teoría a la práctica por vías dialécticas u otras. Como el darwinismo, el marxismo es una gran familia intelectual de versiones alternativas de todas esas cosas. Ya era así en los escritos de Marx; en el cuerpo de publicaciones en que colaboraron Marx y Engels; y a comienzos de este siglo había muchos expositores del marxismo (bien exiliados de Rusia, bien en diversas formas de actividades de oposición en Europa), cuyas opiniones, en distintos campos, sea del materialismo dialéctico o histórico, sea del desarrollo de éste en relación con el planeamiento revolucionario, eran muy divergentes. Baste, como resumen, repetir una vez más algunos nombres típicos: Bernstein, Lenin, Jaurès, Sorel, Plejanov, Kautsky, Trotsky, Bujarin... Desde 1924 hasta 1929 era todavía posible en Francia que cierto número de surrealistas muy individualistas se considerasen a sí mismos como comunistas en sentido marxista. En Rusia después de 1924, y en el resto de Europa esencialmente en la década de 1930, el ejercicio del poder por una dictadura de partido y la influencia de la Tercera Internacional inhibieron en gran medida esa especie de diversificacionismo, siempre en el nombre de la disciplina de partido. Fue obra del Secretario General Stalin la transformación del debate y diálogo en una unilateral acumulación de decisiones perscriptivas, normalmente en un estilo que debía su gracia y desapasionada claridad al ejemplo de *Materialismo y empirio-criticismo* de Lenin. Así, fue principalmente durante los años treinta, y durante un muy breve período de tiempo después de 1945, cuando la *multiplicidad de marxismos* (indicada ya por Sorel a principios de siglo con el nombre de *descomposición*) se perdió en gran parte de vista. Hoy ya no es plausible, ni siquiera para los marxistas de estricta obediencia, pasar por alto la multiplicidad; e incluso aquellos lo bastante viejos para haber visto el comunismo en funcionamiento bajo Stalin y para haber tratado de resolver los pronunciamientos estalinianos sobre digamos, lingüística,

encuentran difícil una vuelta a la vehemencia en la dictadura de partido en materias secundarias como la crítica literaria.

La obra principal de Lukács como crítico marxista de la literatura cae en gran medida dentro de aquel período en el que era más difícil, o incluso peligroso, airear pensamientos aventurados que pudiesen no encajar a la perfección en el canon de preceptos fijos y rígidos sobre lo que había o no había que pensar. No es fácil apreciar la medida en que las apelaciones de lealtad a la causa de la unidad revolucionaria proletaria pueden inducir a un hombre a inhibir su inclinación natural a la libre investigación y a la falta de prejuicios en campos intelectualmente atractivos. No es fácil siquiera conjeturar la medida en que, a lo largo de una vida cambiante en un mundo cambiante, la máxima amenazante de la unidad de teoría y práctica puede haber llegado a instalarse de modo prejuzgante en una mentalidad basada en lo esencial en una concepción del mundo liberal-decimonónica.

Recordar esos hechos de la historia y añadirles esas conjeturas no es exculpar al filósofo, ni menos aún aplaudirle. Pero las actividades críticas de Lukács no se dan en el vacío, y reflejan ciertos hechos del mundo en que vivió. Durante su estancia en Moscú, Lukács no daba a conocer sus opiniones a través de una participación en la polémica sobre el realismo socialista, la nueva ortodoxia rusa exportada al resto de Europa por la vía de la red de órganos del Partido. Escribía sobre Tolstoy o Gorky, pero no mucho sobre los sucesores de Sholokhov, para lo que daba como razón su defectuoso conocimiento del idioma ruso. Prestó una entusiasta atención a las novelas de Heinrich Mann, como ejemplos de un nuevo humanismo democrático; pero se mantuvo alejado de las enteramente ortodoxas primeras novelas «social-realistas», incluso programáticas, de Aragon en Francia (a partir de 1935), aunque estaban escritas en francés. Si hubiese proclamado que sus sentimientos, su tratamiento de los temas y sus sistemas de valores eran «correctos», habría tenido, indudablemente, dificultades para explicar por qué las novelas, como novelas, son insignificantes y tediosas; pero si hubiese intentado esa explicación, los resultados habrían sido complicados en otros aspectos. Era mejor, pues, concentrar la atención en la literatura importan-

te, en los grandes monumentos del pasado. Eso tiene siempre la ventaja de que es más fácil tratar de temas no tópicos; y también más seguro; además, el filósofo, en su búsqueda de principios generales, requiere espacio suficiente, y una cierta calma. No es que para todo filósofo anhelante de contribuir al pensamiento marxista en la era de Stalin la búsqueda de principios generales pudiera ser una búsqueda sin restricciones: Marx, Engels, Lenin, no podían ser pasados por alto (ni siquiera en sus gustos y aficiones particulares), y un cierto número de dogmas no podían tolerar excepciones («el realismo, bueno; el naturalismo, malo»). Pero dentro de la estructura de las líneas directrices generales queda espacio para nuevos descubrimientos.

Veamos pues, en primer lugar, las líneas directrices dentro de las cuales operó Lukács como crítico literario, y, en especial, el materialismo histórico. La vida intelectual de una comunidad es una sobreestructura, determinada en gran medida por las relaciones socio-económicas de los miembros de la comunidad. Esas relaciones están a su vez en gran medida conformadas, de una manera análoga, por los medios de producción que hacen vivir a esa sociedad. La religión, la filosofía, el arte, la literatura, todas las actividades culturales, revelan —a los que saben interpretarlas— las imponentes realidades sociales subyacentes, y, por ello, el proceso dialéctico que es la historia. No solamente eso: en ocasiones, esos campos culturales son campos de batalla en los que tienen lugar luchas sociales, o, al menos, pantallas en las que son proyectadas las luchas sociales, no siempre de un modo consciente. Las luchas entre grupos sociales son importantes cuando (pero no sólo cuando) los grupos son *clases*, en el sentido que Marx asignó a esa palabra. Una clase no es simplemente lo que el ingenuo matemático entiende —por ejemplo, la clase de los enteros positivos—, sino un grupo que puede ser definido por una posición común en el proceso económico productivo; terratenientes, dueños del capital industrial, artesanos independientes, trabajadores proletarios, etc. Marx no fue siempre dogmático en su empleo del término; en *La guerra civil en Francia* da cuenta de media docena de clases. Pero las clasificaciones que no sean las que reflejan procesos productivos

son de un interés subordinado, porque no integran los procesos dialécticos de la historia.

Se da un caso especialmente interesante cuando una clase privilegiada ha alcanzado un punto del proceso histórico en el que ya no tiene interés en presionar en favor de un cambio, y, en consecuencia, se hace conservadora. *Entonces,* sus sistemas de creencias, valores, normas, actividad cultural en general, tienden a apartarse de la búsqueda militante de verdad acerca de la realidad social, búsqueda que, a partir de aquel momento, solamente podría dañarla. Al contrario, se convierte en tortuosa fabricante de sistemas mitificadores y aturdidores de creencias y valores: las *ideologías.* Así, el derecho natural fue una poderosa máquina de descubrimiento en la guerra de clases contra el feudalismo, pero es un instrumento de reacción en el posterior y «defensivo» mundo capitalista. «Libertad», «gobierno de la ley», palabras poderosas en 1789, son en 1851 lemas «reaccionarios» para confundir a los enemigos de los que están en el poder.

Así como es tarea de la filosofía, el análisis económico, o la historiografía, buscar la verdad, y encontrarla, con la aplicación «científica» del materialismo histórico, así es tarea del artista aprehender la verdad más profunda sobre el mundo social, pasado o presente, al que pertenece, y darla a conocer. Huelga decir que ni Chaucer, ni Shakespeare, ni Goethe, tuvieron la ventaja de conocer el mundo en términos del materialismo dialéctico e histórico; pero los tres vivieron en sociedades en las que la aparición de nuevos valores dinámicos les estimulaba a esfuerzos no usuales; los valores que ellos ensayaron fueron en un determinado momento histórico los más profundos e importantes, tanto si ellos mismos lo sabían como si no, y proporcionaban campos para nuevas conquistas. Así como en una perspectica cristiana se ha podido conceder un mérito a Sócrates, que vivió antes de Jesucristo, con ayuda de una doctrina de revelación parcial y progresiva, así se puede conceder al artista anterior al marxismo una comprensión limitada o intuitiva de lo que Marx y otros seguidores de éste desarrollarían de una manera plenamente explícita en su significación histórica.

Dos casos especiales brotan de esa línea de argumentación.

El primero fue visto por Marx y Engels, el segundo apareció más tarde. Por una parte, el artista que asiente a una ideología «reaccionaria», pero que en algún sentido está tan poderosamente dotado que no puede por menos de prestar atención a rasgos, incompatibles con aquélla, de la realidad, y, como Balaam, presenta la verdad, aunque sea sin saberlo, o contra su inclinación consciente. Por otra parte, el artista que vive después de la revelación de Marx, que ha aceptado el desafío a comprender la sociedad y su puesto en la historia, y que, por aquello de que el que no está en favor del proceso de cambio tiene que estar contra éste, y también por el principio marxista de la unidad de la teoría y la práctica, reconoce su obligación de comprometerse en la lucha de clases, y, en consecuencia, tiene que hacer de su arte, en cierto sentido, un *arma.* Duro precepto: Aragon escribió brillantemente antes de aprender que el arte por el arte es parte de una ideología reaccionaria, y torpemente cuando se aplicó a promover la comprensión marxista de la decadencia burguesa, o a glorificar los tractores en la estepa sin límites. «*Avec de bons sentiments on fait de la mauvaise littérature*». La intuición artística no sale del grifo como el agua caliente, y Stalin olvidó eso cuando definió a los artistas como «ingenieros de almas». Pero estos comentarios pueden a su vez ser desechados como marca del burgués o del esteta: la percepción de las verdades más profundas (y, por lo tanto, más motivadoras) sobre el hombre —en el amor, el heroísmo, el trabajo o el asombro— *solamente* puede brotar, para el marxista, de un punto de vista correcto basado en el materialismo histórico; y el que no ve brillar el amor del hombre en la sabiduría del presidium del Partido o en el símbolo del tractor no es solamente un alma perdida, sino un artista, o artífice de palabras, malo y sin importancia alguna.

Parece que algunas proposiciones como esas serían aceptables para todos los comunistas de estricta obediencia, y para casi todas las personas a las que sería normalmente aplicable el nombre de marxista. Sin duda, son representativas del período de gobierno de Stalin, y sirven como un válido telón de fondo para la crítica de Lukács. Llevan consigo ciertos corolarios. 1.°) Las tesis marxistas no llegan al nivel de un programa

comprehensivo para la explicación de *todo* lo que puede ser observado en una obra literaria: la posición no es de un crudo determinismo. Hay una tierra de nadie entre lo significativo y lo no significativo, aunque el marxista tenderá —razonablemente— a hacer incursiones en la tierra de nadie, para extender el alcance de sus evidencias coherentes, 2.°) Al hacerlo así, el marxista se interesa más por el estudio de la relación entre el texto y la «experiencia del mundo» del autor (una tendencia de la erudición y de la filosofía, muy característica del siglo diecinueve) que por el estudio de la exploración por el autor de algún reino autónomo o cuasi-autónomo de recursos formales. Un Wölfflin marxista es concebible; un Worringer marxista, no lo es. Ningún marxista se satisfará con un modo de abordar la literatura que se apoye mucho en el interés por la psicología individual, y ningún marxista puede consentir con un modo de abordarla que descanse en un interés neokantiano por las formas simbólicas como tales. En otras palabras, una estética marxista, y, *a fortiori*, una crítica literaria marxista, tiene que ser compatible con el materialismo histórico *y también* con la premisa de que las relaciones sociales (actitudes hacia la familia, hacia la ética de clase, hacia el potencial humano en una comunidad esclavizada o liberada) son decisivas en su conformación de sensibilidad articulada. 3.°) ¿Qué queda al crítico? Manos libres para analizar y describir, concretamente, sin reglas de procedimiento, salvo la necesidad (de tiempo en tiempo) de hacer referencias a Marx y Lenin; manos libres para considerar la conveniencia de diversos tipos de literatura para diversos propósitos, es decir, amplitud de movimientos en esa rama de la crítica que podemos llamar clasificación de las artes; siempre que se conduzca en un contexto histórico concreto, no como formas eternas o posibilidades ahistóricas.

Todos esos requisitos son plenamente satisfechos en las obras de crítica literaria de Lukács, o al menos en aquellos escritos que caen dentro del período entre las dos guerras mundiales. En verdad, en uno o dos casos particulares a examinar, parece ser aún más marxista de lo que parecería necesario con un criterio de prudencia. Así puede verse, para empezar, en su importante estudio *La novela histórica*, escrito en Mos-

cú en 1933-7, y publicado poco después en ruso.[1] El argumento de ese rico libro no es del todo sencillo; cubre parcialmente, pero no por entero, el terreno de la tesis del estudio lukácsiano sobre el realismo europeo; y lo que de él interesa al presente estudio puede ser convenientemente resumido del modo siguiente.

A partir de una revisión de novelas representativas desde Walter Scott hasta Romain Rolland, Lukács deriva una edad «clásica», dominada por Scott y Balzac; una edad conservadora, después de 1848, en la que se muestran todas clases de mala fe y retirada ideológica burguesa, en Flaubert, Thackeray, Meyer, Stifter; finalmente, una nueva aurora, el nacimiento de un nuevo humanismo democrático, al contacto con un nuevo movimiento revolucionario: Feuchtwanger, Heinrich Mann, Romain Rolland, dan testimonio de la posibilidad de reintegrar al artista en un mundo que puede encontrar significativo y *hacer* significativo en su interpretación de sus verdaderos y centrales temas sociales. Esa revista contiene también una secundaria línea de argumentación general sobre las potencialidades relativas de la novela y el drama, una línea de argumentación que, aunque en sí misma interesante, no añade nada a las conclusiones a las que llegaron, aun antes de Hegel, A. W. Schlegel, Goethe, y toda una época de la crítica, ahora olvidada, de comienzos del siglo diecinueve.

La parte más interesante, y, con mucho, la más original del estudio de Lukács es la consagrada a la rehabilitación de Sir Walter Scott, a primera vista un candidato mucho menos verosímil que Balzac al papel de clásico Balaam. Balzac, después de todo, había ya sido validado por Marx; Lukács dice que las novelas históricas de tiempos antiguos forman una serie de pasatiempos insignificantes y triviales hasta que la Revolución Francesa genera una viva conciencia del proceso histórico (lo cual, desde luego, no es cierto; esa conciencia estaba presente mucho antes de 1789, y el mismo Scott derivó mucho de su sentido del Romance y de la significación social de la caballería, etcétera, de eruditos tan perspicuos y filosóficos como Lacurne de Sainte Palaye, cuyas contribuciones al estudio de insti-

1. La traducción inglesa (*The Historical Novel*, Merlin Press Londres).

tuciones desaparecidas o en decadencia eran todo menos triviales). El cambio y la transformación social fueron un desafío asumido de diferentes maneras en Europa; en el caso de Walter Scott, fue asumido, aunque indirectamente, en las novelas históricas, a partir de *Ivanhoe.* ¿Cómo se advierte eso? En las siguientes principales características de su obra:

1. Las novelas principales representan situaciones del pasado en las que un importante conflicto o tensión social da significado a la acción narrada. Es una continuación de la «gran novela social realista» del siglo dieciocho, pero con una diferencia, porque la descripción del conflicto social introduce una nueva dimensión dramática.

2. En la elección de personajes centrales «medios», la posición conservadora del propio Scott *vis-à-vis* de la lucha de clases se hace manifiesta, aunque él nunca hace referencia a las luchas contemporáneas entre «burguesía» y «proletariado». Scott centra su acción en figuras que —a diferencia de las de lo que Lukács llama «romanticismo»— permiten que los procesos sociales típicos se vean sin distensión. Así, Waverley nos permite ver todos los lados del mundo en que se mueve.

3. Esa elección permite que la novela tenga un alcance épico. Es verdaderamente una pena que Lukács esté falto de la información que le permitiría saber que Scott vivió en un mundo que no era ni mucho menos inocente en los temas de la épica, el romance y el drama, y sus diferencias: conocimiento que se revela, aunque sea de forma indirecta y curiosa, en el temprano interés de Scott por la balada, el cancionero, incluso en *Lay of the Last Minstrel.* Imponiendo a ese tema una teoría anómala, Lukács cita[2] el dicho de Belinsky de que «el héroe de la épica es la vida misma, y no el individuo». Es, pues, el movimiento de la vida misma lo que constituye el principal objeto de la atención; a diferencia de la antigua épica o el poema heroico, en el que el héroe concentra en sí mismo

2. *The Historical Novel* (p. 35. 1962), es del alemán.

todo el sistema de valores de una sociedad. La Gran Bretaña de Scott no está nunca totalmente comprometida con el partidismo fanático, la vida cotidiana continúa incluso en tiempo de guerra, en una relación sutil a los temas por los que se está combatiendo. Quizás sea una lástima que Lukács no haya vivido nunca en la Gran Bretaña.

4. De ahí que las grandes figuras históricas, que normalmente representan un solo principio, hagan sólo apariciones incidentales, cuando la situación está madura para ellas; como en el caso de Hegel, los mundos de Scott son tales que generan los conflictos y maduran los temas a los que responde el Gran Hombre; el tipo mediano del héroe o figura central de esas novelas, por el contrario, está más íntimamente implicado en movimientos populares.

5. «Lo que importa, pues, en la novela histórica no es el que se vuelvan a contar grandes acontecimientos históricos, sino el que se despierte de nuevo al pueblo que figuró en aquellos acontecimientos».[3] No se trata primordialmente de una cuestión de «color local», por la que Scott adquirió una reputación poco importante, sino del «retrato de la amplia base viviente de los acontecimientos históricos en su intrincación y complejidad, en su múltiple interacción con individuos actuantes».[4]

6. Eso requiere a su vez que las figuras principales, aunque individualizadas, sean también representativas de clases y estratos contendientes. La *grandeza humana* es liberada en los representantes importantes por las «crisis históricas de la vida popular». Indudablemente la Revolución Francesa despertó, consciente o inconscientemente, esa tendencia en la literatura. «Las revoluciones son los grandes períodos de la humanidad, porque en ellas y a través de ellas se difunden esos rápidos movimientos ascendentes de las capacidades humanas».[5] (De escribir hoy, Lukács tendría sin duda que matizar

3. Ibid., 42.
4. Ibid., 43.
5. Ibid., 53.

con algún cuidado las *clases* de revolución a las que puede ser ortodoxamente aplicado ese máximo poder.)

7. Scott presenta y defiende el progreso como brotando de la contradicción entre fuerzas históricas en conflicto. Esa fe en el progreso está basada en su patriotismo. Lukács observa que Scott no suele hacer «positivos» a sus personajes aristocráticos (el término «positivo» está tomado del vocabulario estaliniano del realismo socialista), y, cuando lo hace, es así por su relación patriarcal con el pueblo. Hay, en efecto, una misteriosa presciencia:

«En este campo de la teoría y la historiografía solamente el materialismo dialéctico es capaz de desenterrar intelectualmente esa base de la historia, de mostrar cómo era realmente la infancia de la humanidad. Pero lo que en Morgan [el *darling* consagrado de los antropólogos del siglo XIX. - A. G. L.] Marx y Engels fue desarrollado y probado con claridad teórica e histórica, vive, se mueve, y tiene poéticamente su ser en las mejores novelas históricas de Scott»...[6]

8. Scott llega a ser así un gran poeta de la historia porque tiene un sentido más profundo, más genuino y más diferenciado de la necesidad histórica que cualquier novelista anterior a él.

Impresionado por ese modo de ver (del que lo precedente no es más que un esbozo), George Steiner escribe:

No nos tomamos a Scott del todo en serio. Si queremos aprender qué artista consciente era Scott y qué penetrante sentido de la historia hay en *Quintin Durward* y *El corazón de Midlothian*, debemos leer un libro escrito en Moscú por un crítico húngaro.[7]

Eso es fácil de decir, aunque son pretensiones que pueden contradecirse (y pronto será deber nuestro contradecirlas). Pero, para empezar, el que el artista sea consciente no es una garantía de que su producto tenga que, o deba, o necesite, in-

6. Ibid., 56.
7. *Language and Silence* (Londres, 1967), p. 363.

teresarnos; un penetrante sentido de la historia, si de hecho se exhibiese en una novela, no es garantía de que la novela sea legible, para no hablar ya de que recompense nuestra búsqueda de una poderosa construcción imaginativa. Se nos recomienda que vayamos a Moscú para aprender algo acerca de Scott y acerca de su sentido de la historia; pero se acepta con bastante facilidad que ese particular sentido de la historia corresponde de hecho a la idea marxista de lo que debería representar. La última de esas dudas es la que debemos expresar aquí con mayor relieve. Una cosa es seguir la pista de Walter Scott para incluirle en una extensión de esquemas marxistas ideados según tradiciones de una grosera rama de la *Geistegeschichte* alemana del siglo diecinueve, y otra enteramente distinta es partir de las novelas, pesarlas según las prácticas menos prejuzgadas del análisis literario, y juzgar luego de su pertinencia para la construcción marxista o para cualquier otra grosera construcción hipotética de la *Geistesgeschichte.*

No es del todo verdad que tengamos que dirigirnos a un libro escrito en Moscú por un crítico húngaro para informarnos sobre el sentido de la historia de Scott. Los siguientes puntos resumen[8] un punto de vista bastante diferente. En primer lugar, el «héroe medio». Los Waverley, Osbaldistone y Quintin Durward de Scott son jóvenes de buena familia. Se encuentran con diversas aventuras en diversos aspectos de la vida. Puede ser verdad que permitan un cuadro «no distorsionado» del proceso histórico a observar, en el sentido de que solamente están implicados en el mismo de una manera muy parcial; también es verdad que apenas viven, que apenas producen; y que, si, en general, tienden a salir de sus aventuras como hombres más tristes y más prudentes, eso no es resultado de ningún proceso particularmente vital del que ellos sean parte. Puede decirse, en verdad, que ésa es una de las mayores debilidades de las novelas en que aparecen: ese mismo nocompromiso, atribuido por Lukács al conservadurismo de Scott ahoga y ridiculiza cuanto de significado humano hubiera podido esperarse del examen de los conflictos sociales o de otro

8. Amplificando e incluyendo observaciones hechas por Miss Eleanor Milburn en *Walter Scott and the Gothic Revival,* tesis inédita de la Universidad de Reading.

tipo. Pero también ése es un punto que importa a las cualidades de Scott como novelista más bien que a su intuición de la historia.

En cuanto a los «Grandes Hombres», Scott, que retrata a Luis el caudillo feudal llevando a su gente a la guerra, habría tenido dificultades para entender la pretensión de Lukács[9] de que «la gran personalidad histórica es el representante de un movimiento importante y significativo que comprende grandes sectores del pueblo». Hay aquí un equívoco en cuanto a la palabra «movimiento». Por lo que respecta a las «luchas sociales que preceden a la aparición del héroe» y que «muestran cómo precisamente en ese momento *tenía que aparecer* un héroe así para resolver precisamente esos problemas»,[10] no hay, para conocimiento de un solo lector, ningún claro ejemplo de ello en la óptica de las novelas de Scott. Y no es sorprendente que así sea, puesto que para Sir Walter es natural que un caudillo proceda, del modo más simple, de las clases dirigentes. Lukács coloca indudablemente junto a caballeros y nobles a Cedric y Robin Hood, como figuras dirigentes populares «más históricamente imponentes que las figuras centrales famosas en la historia».[11] Pero es simplemente engañoso caracterizar a Lovell como una imponente figura dirigente, a menos que uno esté obsesionado por la necesidad de buscar tales fenómenos. El atractivo de Robin Hood, el héroe del pueblo, es fácil de entender; no obstante, en *Ivanhoe* el lector tiene que ver con toda claridad que el verdadero interés de Scott se fija firmemente en la figura mucho más retadora de Richard, con verrugas y todo. Robin es un contraste para Richard; pero también una pieza interesante de atavío pintoresco. Y si consideramos en este contexto el ejemplo de *Rob Roy,* es difícil dudar que en la novela de ese nombre Rob Roy deja muy en la sombra en cuanto a interés, como persona y como presagio, a todos los otros personajes; es también en cierto sentido un héroe popular o espontáneo; pero sería grotesco deducir de eso que pueda ser visto, por Scott, por Lukács o por cualquier lector en su juicio, como un presagio de movimientos popula-

9. *La novela histórica,* p. 38 de la trad. inglesa.
10. Ibid.
11. Ibid.

res revolucionarios. Scott, natural de las Tierras Bajas escocesas, sabía lo bastante acerca de las Tierras Altas para no sufrir la ilusión de que el movimiento rebelde de Robin Hood fuese «progresivo» en sentido alguno: el progreso, en la medida en que se encuentra representado en esa obra, lo está (caricaturescamente) en la persona del alguacil. Esta novela viva, aunque imperfecta, expresa lo que tiene que parecer a los marxistas un modo de ver extrañamente negativo, por no decir nihilista, del proceso histórico. Pero, para el canon de Scott, no hay en la misma nada desacostumbrado o aberrante.

La expresión «pueblo común», llena de equívocos en una pluma marxista, es aplicada con la misma firmeza al campesinado medieval y a los miembros de clanes de las Tierras Altas, de propensión pirata, siempre con la posibilidad de difuminar entre artesanos y proletarios a todas las clases, a excepción de los terratenientes «feudales» y los «capitalistas» privilegiados. No hay duda de que en muchas novelas de Scott se nos muestran a merced de opresores; pero también bajo la benéfica protección de superiores feudales. Una fórmula vigorosa para definir esa situación contradictoria fue persistentemente buscada por historiadores del siglo XVIII y principios del XIX, tanto *Whigs* como *Tories, philosophes* y conservadores. Exasperó, eludiéndoles, a los contemporáneos de Scott —Guizot y Barante en Francia, Hallam en Inglaterra, por ejemplo—, y el propio Scott en *Anne of Geierstein* echó su cuarto a espadas para poner orden en un fenómeno esencialmente enigmático:

> En todos los países feudalizados, un ardiente espíritu de libertad empapaba la constitución, y el único defecto que podía encontrarse era que la libertad y los privilegios por que rivalizaban los grandes vasallos no descendían suficientemente a los órdenes inferiores de la sociedad...

Para Scott, el «ardiente espíritu de libertad» no necesitaría en modo alguno «salir bruscamente con fuerza colosal a la superficie»; simplemente porque en las novelas medievales el «sistema feudal» se exhibe como no necesitado de serias reformas. Es más bien lo opuesto: sus virtudes son oportunas en

una época de radicalismo e inquietud que Scott condenaba firmemente. Las estructuras clasistas *no* son presentadas de modo que el lector sin prejuicios las pueda encontrar provocadoras, o como presagios de cambios históricos. No solamente Scott tenía conciencia de ello, sino también sus contemporáneos. Stendhal le proclamó, no sin justicia, favorito del partido *Ultra* en Francia. Las novelas de Waverley tuvieron alguna parte en la promoción de un difundido retorno a la estimación de la autoridad vetustamente establecida, por ejemplo en el Renacimiento de Oxford.

Semejante modo de ver las relaciones sociales en las novelas *podía* ser atribuido a grosero prejuicio, ceguera universal, mala fe generalizada, en el primer tercio del siglo diecinueve; pero sólo por quien estuviera dispuesto, preparado por esa especie de *Geistesgeschichte,* a ignorar lo que conociera en contrario, y a no tener en cuenta lo que desconociera. Del mismo modo, la opinión del propio Scott sobre lo que él hizo, podía no ser pertinente, a la luz del conveniente principio de Engels de que el novelista puede, como Balaam, expresar una perspectiva diferente de la que se propone expresar. Pero es menos tortuoso descansar en la posición de que las novelas mismas, si se leen más atentamente de lo que quizás había tiempo de hacer en Moscú, expresan un sentido general no diferente del ostensible que comúnmente se les atribuye, y que confirma la lectura cuidadosa y desapasionada de lo que como novelas son, es decir, de lo que verdaderamente exhiben. Es posible descubrir cosas nuevas en Scott; pero no más allá del punto en que la integridad de esas esmeradas piezas literarias es salvajemente desgarrada.

Podemos, pues, permitirnos decir que 1.°) no está claro que las tensiones sociales sean temas regulativos en la evocación que Scott hace del pasado; 2.°) que Waverley y los «héroes medios» no son, pues, necesariamente signos de una actitud de Scott hacia la lucha de clases; 3.°) que los Grandes Hombres no simbolizan necesariamente el conflicto social, sino que son parte de una evocación del pasado como comúnmente se entendía en los días de Scott; 4.°) que el «despertar del pueblo» no es de una manera obvia o esencial una característica importante del sentido de la historia de Scott; y 5.° que no es po-

sible corroborar la opinión de que la revolución francesa hiciese un impacto específico en su profunda intuición de los procesos históricos, la revolución, o la liberación de energías humanas.

¿Por qué, pues, tendría que insistir Lukács en su presentación de Scott como el poeta del cambio social? Por una parte, porque, al escribir *Geistesgeschichte,* busca algunas cosas —las que van bien a los esquemas marxistas— y no otras. Sería duro reprocharle que haya descuidado una adecuada preparación intelectual y erudita, pero ése es el caso. Los textos de Scott son devorados por una mente preparada por los esquemas; y eso significa que el marco histórico real (el fondo historiográfico de Scott) no es considerado en ningún punto. Pero, por otra parte, a los textos de Scott, al ser abordados con el propósito antes mencionado, no se les puede permitir que hablen por sí mismos, plenamente, cómodamente, y con su propio equilibrio, por así decirlo, porque si una novela es una «historia extendida», es una historia en la que el equilibrio de énfasis, de tono, de actitud, es parte de la narración. (Un ejemplo, tomado una vez más del *Rob Roy,* al que Lukács se refiere frecuentemente. Es, en efecto, verdad que «el astuto comerciante y *bailiff* de Glasgow, Jarvie, ve claramente que ha llegado a ser una cuestión de necesidad económica para los clanes batallar desesperadamente a favor de los Estuardo»,[12] pero, ¿no hay que tener en cuenta que Jarvie nos es coherentemente presentado como una verdadera caricatura de burgués, casi como una creación molieresca? ¿Ha escapado ese matiz a la sensibilidad húngaro-germánica? ¿O es despreciable? ¿Quizás es que la historia intelectual marxista puede arreglárselas con simples abstracciones y sinopsis de novelas, en vez de presentar toda la substancia de enunciaciones complejas, leídas literalmente, es decir, de una manera concreta?)

Hay una lección que extraer, incluso del dormitar de Homero. El materialismo histórico requiere que se ponga un tremendo énfasis en la primacía de un «correcto» análisis socioeconómico de los procesos históricos. Hay que mostrar a toda costa que el gran artista tiene que sacar su fuerza de esa direc-

12. Ibid., 58.

ción: en caso contrario, es un payaso, o un siniestro ideólogo. Testigos, Flaubert o Dostoievski. Naturalmente, a uno le gusta rescatar a los grandes escritores; los recién nombrados son irrecuperables, pero Tolstoy puede ser salvado, por su simpatía por el pueblo y por su presentación no aduladora de las clases dominantes. También sería bonito salvar a Scott; porque, durante más de un siglo, su reputación ha sido mucho más fácilmente mantenida en el panorama continental de clásicos de lengua extranjera que en las islas británicas, donde era más fácil leerle. Scott y Byron siguen siendo verdaderamente dos grandes figuras de genio en los libros de texto-continentales: «*sacrés ils sont, car personne n'y touche*» («son sagrados, porque nadie los toca»). Ahora bien, no hay nada en el sistema de valores de ese inteligente caballero *tory* que le muestre como un precursor de ninguna clase de movimientos sociales modernos, a diferencia de Balzac, que tomó mucho de él como novelista histórico (al menos, entre 1826 y 1830). Para rehabilitarle, pues, y para proporcionar un linaje convenientemente serio a una forma (la novela histórica), de cuyo revivir pensaba Lukács estar siendo testigo en las primeras décadas del presente siglo, era necesario descubrir exactamente *por qué* podía proclamársele un gran escritor. En una investigación así, el materialismo histórico impone unos límites muy rígidamente circunscritos. Bien que el hombre fuese el enemigo de clase encarnado (afortunadamente, la reputación de Scott como tal ha desaparecido de la vista de quienes no sean eruditos desapasionados); pero sus obras tenían que ser registradas en busca de pruebas de que, en el fondo, ofrecían una buena captación de la realidad. Y ésa es la tarea que, como marxista, emprende Lukács. Una tarea algo diferente de la que emprendió en 1914, en su *Teoría de la Novela,* donde Scott es alabado únicamente por su técnica narrativa, y dejado en seguida de lado como un esteta utópico, nostálgico del pasado, y con un vacío interior marcado por la ausencia de cualquier «idea».[13]

Hasta aquí, la lección positiva de materialismo histórico, en su aplicación a Scott. Pero hay también una lección negativa, una que le lleva a uno de nuevo, en conclusión, al punto ya

13. *Die Theorie des Romans,* 2.ª ed., Neuwied, 1963, p. 118.

tocado a propósito de la muy incierta importancia de la calidad artística para el punto de vista marxista.

Hay, en *La novela histórica,* un importante examen de la categoría de *totalidad,* vinculado a una alusión a la *Besonderheit.*

La tragedia y la gran épica pretenden así retratar la totalidad del proceso de la vida. Es obvio en ambos casos que eso solamente puede ser resultado de una estructura artística, de la concentración formal en el reflejo artístico de los rasgos más importantes de la realidad objetiva. Porque es obvio que la verdadera, substancial, infinita y extensiva totalidad de la vida sólo puede ser reproducida mentalmente de una forma relativa.

Pero esa relatividad adquiere una forma peculiar en el reflejo artístico de la realidad. Porque para llegar a ser arte no tiene nunca que aparecer como relativa... Pero la naturaleza de la creación artística consiste en la capacidad de esa imagen relativa, incompleta, para parecer como la vida misma, en una forma, en verdad, más realizada, intensa y viva que en la realidad objetiva.

Esa general paradoja del arte se agudiza en aquellos géneros obligados por su contenido y forma a aparecer como imágenes vivientes de la totalidad de la vida...[14]

Ésa es quizás la formulación estética central, a partir de la cual desarrolla Lukács su concepto de la novela histórica como épica (Una vez más, tampoco con originalidad: las novelas de Scott, de *Invanhoe* en adelante, fueron un objetivo fijo para los críticos europeos inspirados por el estudio de la épica hecho por Schlegel en *Berliner Vorlesungen*). La tesis reaparece de un modo explícito en un punto posterior del libro de Lukács, con la siguiente adición:

...Si ese mundo ha de evocar una totalidad... entonces es otra vez necesaria alguna forma de concentración artística... En consecuencia, la novela, como el drama, tiene que conceder en todas partes un lugar central a todo lo que es típico en caracteres, circunstancias, escenas, etc... La relación de lo individual único a lo típico es tratada de una manera más distendida, más suelta, y más compleja en la novela.[15]

14. *La novela histórica,* pp. 91-2 de la trad. inglesa.
15. Ibid., 139.

También el drama incorpora reflejos de gran número de «hechos de la vida», reunidos según «leyes formales» que emanan del «material de la vida real». Las «mismas leyes internas de la forma» operan de muchas maneras, según los períodos y los estilos; son las mismas porque «son las leyes del movimiento de la vida misma, de la cual las piezas teatrales son imágenes artísticas».[16]

Ahí vemos la posición, típica del materialismo histórico, respecto de la identificación de valores y un criterio objetivo para juzgar las obras literarias. Pues bien, en dos de esos importantes pasajes aparece la palabra *imágenes*: «la capacidad de esa imagen relativa, incompleta, para parecer como la vida misma», y «las leyes del movimiento de la vida misma, de la cual las piezas teatrales son imágenes artísticas». Está claro que Lukács no habla de imágenes de espejo, sino de imágenes cuyas formas reflejan, por alguna clase de analogía, características de la vida según las formas *de ésta,* o lo que Lukács llama leyes de movimiento.

Sin necesidad de entrar demasiado en la Estética, hay un punto acerca de esas imágenes, sea en las novelas o en las piezas teatrales, importante para la crítica literaria practicada por Lukács. Las imágenes, dice éste, «parecen como la vida misma, en una forma, en verdad, más realizada, intensa y viva que en la realidad objetiva». Constantemente hace referencia a la vida: «vida dramática» en Macbeth;[17] «los personajes viven»; Scott hace «vivir». El arte aparece —y eso, desde luego, es tan viejo como Kant y Schiller, aún más viejo— como algo vivo, orgánico. Para condenar al mal arte, Lukács le llama «inorgánico» o «mecánico». Cuando busca razones para explicar por qué el mal arte es inorgánico, Lukács trata de descubrir —y, desde luego, consigue descubrir— una relación incompleta a las líneas directrices del materialismo histórico. Así es criticado el *Ulenspiegel* de Coster.

Ahora bien, en la medida en que ese tipo de discurso puede ser verdaderamente entendido, es muy posible que sea coherente, pero sus implicaciones para la crítica literaria serían

16. Ibid., 105.
17. Ibid., 137.

graves. Por una parte, el marxista que hay en Lukács está más interesado en la relación entre una obra de arte y el contenido de los juicios materialista-históricos que en las relaciones internas a la obra de arte misma. Pero además, parece que esa relación preferida es la condición, si no la verdadera causa, de la presencia en (digamos) una novela de una cualidad llamada «viva» u «orgánica». El constante recurso de los críticos desde el siglo dieciocho a sinónimos de «vivo» u «orgánico», ha llevado a Suzanne Langers y otros a investigar qué es lo identificado mediante ese lenguaje; y un resultado bastante normal y no muy perverso de esa curiosidad es la opinión de que una obra literaria, por ejemplo, una novela, representa de un modo que puede ser adecuado llamar simbólico, un tipo de experiencia comunicable, elaborado por un escritor. La categoría de totalidad podrían encontrar ahí fácil acomodo. También la de reflejo. Pero el materialismo histórico no sería directamente pertinente. Un punto de vista de esa especie brota indudablemente de una tradición neokantiana, no de una tradición marxista; y, ciertamente, no nos compromete en modo alguno a juicios sobre el reflejo de realidad objetiva: tales cosas son labor del censor público, más bien que del crítico literario. Para dicho punto de vista es mejor poner el acento en la noción de que si una novela, de una manera u otra, tiene «vida propia», esto es así porque su estructura coherente apunta a, o revela, vida en una locación más obvia, a saber, su creador o su lector.

Tal línea de especulación no puede cuadrar con las creencias de Lukács en la fuente de la excelencia (esto es, «la vida») en el caso de las novelas históricas o cualquier otra especie de literatura. A buen seguro, él afirma que «la forma artística no es nunca una simple imagen mecánica de la vida social»;[18] no obstante, dramas y novelas han de ser vistos como «imágenes artísticas de las leyes del movimiento de la vida». En otras palabras, no puede concedérseles el crédito de la integridad —o *no sólo* de la integridad— sino que requieren además conformarse con alguna especie de configuración como una condición de reflejar su «vida» y adquirir un valor artísti-

18. Ibid., 106.

co. Un resultado incidental de eso tiene que ser el hacer depender los juicios de valor de juicios de conformidad, conformidad a una realidad según es descrita por el materialismo histórico. Otro resultado incidental sería desde luego que los monumentos literarios no pueden ser empleados para llegar a juicios de realidad histórica aún no establecidos, sino solamente para corroborar los ya conocidos en esbozo. Pero un resultado más grave parece ser que el crítico marxista, sea Lukács u otro, solamente puede ver «vida», calidad artística, donde sabe o cree que ésta «debe» residir. Tiene que buscarla en la época en que el capitalismo es optimista y está en flor: y la encuentra en Balzac. Puede buscarla, aunque no tiene que encontrarla, en la época de la «decadencia» capitalista; y, además, cuando un escritor como Zola, menchevique y naturalista, cae bajo su mirada severa, él acepta la versión de Zola (para él) nociva de cómo escribía sus novelas (mecánicamente, sin objetivos de totalidad), y arguye a partir de ahí que tales novelas tienen que ser malas; pasando por alto las pruebas, que un lector más desapasionado descubriría, de un muy real grado de «vida» interior. (Para hacer más aguda la ironía, hoy se sabe que la nociva versión dada por Zola de su método era en gran medida falsa; pero un crítico más imparcial no habría permitido que le disuadiese sin más de ver si las novelas de Zola «vivían».)

Tales son algunas de las dificultades que el marxismo pone en el camino de la crítica literaria. No puede decirse que en el ejemplo aquí discutido de la crítica de Lukács éste haya traspasado de algún modo los límites de los habituales procedimientos marxistas.

7. PUNTOS DE VISTA LUKÁCSIANOS ACERCA DE LA CONFORMACIÓN DE LA LITERATURA POR LA HISTORIA

David Craig

Ni una cuestión tan amplia ni las abundantes opiniones de Lukács sobre la misma pueden ser tratadas de una manera satisfactoria, a menos que los materiales sean lo bastante ricos para dar base a las ideas. Pero los materiales de que yo he podido disponer han sido escasos. Una gran parte de la obra de Lukács y de la literatura de la que él trata está aún sin traducir. Libros que pueden muy bien ser indispensables para una plena comprensión de sus opiniones sobre la historia literaria, especialmente la *Teoría de la Novela*, y *La literatura alemana en la época del Imperialismo*, no están aún disponibles en inglés, como tampoco lo está *El realismo ruso en la literatura universal*. Cabe esperar que este último libro trate fielmente de la literatura rusa *después de* la Revolución,[1] puesto que pensamientos específicos sobre ese campo clave se echan precisamente de menos en *The Meaning of Contemporary Realism*, la única muestra disponible hoy en inglés de las opiniones de Lukács sobre las más recientes obras europeas y americanas.

1. Hay un comentario muy específico y sugestivo sobre literatura soviética (acerca del falso vínculo del socialismo y una estructura mental ascética) en *The Meaning of Contemporary Realism*, 1963, p. 132; pero parece que el propio Lukács ha admitido un «imperfecto conocimiento de la literatura soviética» (M. Hozváth, «Nota sobre autocrítica de Lukács», *Communist Review*, Mayo de 1950, p. 156).

Este estudio tiene pues que basarse casi por entero en *La novela histórica, Studies in European Realism*, y *Contemporary Realism*. Es un estudio que, desde dichas obras, trata principalmente de la interpretación lukácsiana de Scott y Tolstoy, y, en general, de la novelística entre 1848 y 1917.

Lukács me impresiona por cómo cala su mirada hasta los mismos huesos, músculos y órganos activos de la tradición literaria, allí donde la mayoría de los críticos se contentan con describir su piel. Y lo que le permite alcanzar esa hondura es su sentido histórico. Lleva así a los estudios literarios algo de lo que éstos han ido escasos durante generaciones. Una rara excepción, estos últimos años, es *Illusion and Reality* (1937), de Christopher Caudwell. Si éste no hubiese muerto, combatiendo en el Jarama con su Brigada Internacional aquel mismo año, podríamos haber tenido un Lukács inglés. Como profesor de literatura, yo diría que todo estudiante de la materia debería poder escribir una tabla como la que aparece en el Capítulo 6 de *Illusion and Reality*, diviendo la historia de la poesía en períodos con breves notas sobre las razones históricas de que cada fase apareciese como y cuando apareció. No obstante, se me considera un excéntrico, y muchos de mis estudiantes quedan perplejos o se resisten cuando hago esa tentativa. La profunda e inacabablemente sugestiva historia de Hippolyte Taine de nuestra herencia literario-cultural está ahora entre los grandes libros no leídos. Nuestros expertos, incluso aquellos que producen grandes volúmenes en nombre de la historia, tienden a separar la literatura de la historia en general, incluso donde los vínculos son más patentemente integrales. Por ejemplo, en el correspondiente volumen de la *Historia de Oxford*, Ian Jack se inclina hacia el pasado para probar que no hubo un movimiento romántico como tal en Inglaterra,[2] aun siendo así que, repitámoslo, cualquier estudiante debía saber poner por escrito tres cualidades importantes comunes a todos los poetas ingleses comúnmente llamados románticos. Lo que es más, es difícil argumentar con un hombre como Jack, porque, como ha preparado su argumentación so-

2. *English Literature* 1815-1832 (Oxford, 1963), pp. 406-21.

bre una masa de detalles, sabe siempre más que cualquiera que discuta con él. El empirista puede encontrar siempre alguna pequeña cosa con la que picotear e importunar las audaces generalizaciones de un pionero en el plano de la teoría. Otros dos casos típicos concluirán este punto. En un volumen anterior de la *Historia de Oxford*, Douglas Bush niega que la melancolía de la poesía escrita a comienzos del siglo diecisiete pueda ser explicada por un malestar de la época en general: es más bien «el pesimismo religioso o naturalista inherente a la vida misma».[3] Pero eso no es una explicación, pues, ¿por qué esa cualidad «inherente» emerge con fuerza precisamente en esa época? Es una inadvertencia en la que sólo podía caer un erudito inocente, o lleno de desconfianza por el sentido histórico. Igualmente, F. P. Wilson termina su estudio de la prosa del siglo diecisiete con la cómoda observación de que «está indudablemente más allá del ingenio de cualquier hombre el saber por qué la novela habría nacido en el siglo dieciocho y no antes»[4] aunque me parece que ahora se sabe más que suficiente sobre periódicos, discursos impresos, narrativa histórica y otros tópicos de la Inglaterra del siglo diecisiete para desarrollar una argumentación completa en favor de la teoría de que lo que los historiadores llaman ahora la revolución inglesa había producido a la vez un público para la narración realista y las formas aptas para crearla. Una vez y otra en los estudios literarios, las explicaciones históricas claman de tal modo por ser invocadas como ayuda en enigmas de interpretación, que el erudito comprometido a preservar la «pureza» de lo literario tiene que negar la pertinencia de lo histórico. Probablemente Lukács sabría explicar mejor que otro cualquiera por qué la forma anti-histórica de obscurantismo predomina tanto hoy en el oeste.

La filosofía que subyace a sus propias interpretaciones de la historia literaria emana del materialismo histórico de Marx. La siguiente es una de las formulaciones centrales de la teoría, hecha por el propio Marx:

3. *English Literature in the Earlier Seventeenth Century* (Oxford 1962), pp. 4, 293.

4. F. P. Wilson, *Seventeenth Century Prose* (Cambridge, 1960) pp. 21-2.

"En la producción social de su existencia, los hombres entran en relaciones determinadas, necesarias, independientes de su voluntad; estas relaciones de producción corresponden a un grado determinado de desarrollo de sus fuerzas productivas materiales. El conjunto de esas relaciones de producción constituye la base económica de la sociedad, el fundamento real por encima del que se alza una sobreestructura jurídica y política, y a la que corresponden formas sociales determinadas de consciencia. El modo de producción de la vida material condiciona el proceso de vida social, política e intelectual en general. No es la consciencia de los hombres la que determina su ser, sino al contrario, su ser social el que determina su consciencia... El cambio... producido en la base económica trastorna más o menos lenta o rápidamente toda la colosal sobreestructura. Al considerar tales trastornos importa siempre distinguir entre el trastorno material de las condiciones económicas de producción —que se debe comprobar exactamente con ayuda de las ciencias físicas y naturales— y las formas jurídicas, políticas, religiosas, artísticas o filosóficas; en una palabra, las formas ideológicas bajo las cuales los hombres adquieren consciencia de este conflicto y lo resuelven."[5]

Eso significa tanto, y ha sido explicado tan fructíferamente, aunque muchas veces de una manera aturdidora, por Lukács, que hay que decir algo sobre su valor intrínseco como idea. Es algo tan vasto que parece fuera del alcance de una verificación; es la clase de generalidad que es fácil formular, o mejor dicho, con la que es fácil mostrarse de acuerdo una vez formulada, porque en su tiempo fue seguramente difícil elaborarla. Una vez dicha, es fácil de repetir y de «verificar» en detalles fragmentarios. El criterio de cómo uno se la hace propia es cómo la aplica, o (para acercarse más al acto mismo de la crítica), no cómo uno la aplica, sino más bien, dejando temporalmente de ser consciente de la idea de Marx, cómo trabaja uno entre la literatura; cómo se las arregla para encontrar, digamos, semejanza de familia entre distintas obras, o líneas principales de desarrollo dentro de una ten-

5. Prefacio a la *Crítica de la Economía Política*, 1859, en Marx y Engels, *Selected Works* (Moscú, 1958), I, pp. 362-3. (Trad. cast. de J. Merino, revisada por Comunicación - Madrid, con el título de *Contribución a la crítica de la economía política*, Madrid: Alberto Corazón Editor, 1970, pp. 37-38.)

dencia, o equivalencias entre una tendencia y una obra individual y cosas de la vida general de una época; y *entonces*, una vez hecha esa tarea específicamente crítica, uno puede reconocer de nuevo y pretender haber confirmado la grande y profunda idea anterior: es realmente verdad, punto por punto, que el ser social determina la consciencia. Una idea tan amplia necesita muchas pruebas para confirmarla: su aplicación tiene que ser ensayada, para someterla a examen, en muchísimos puntos, en cada uno de los campos ideológicos. Este ensayo tratará de mostrar cómo la obra de Lukács expone muy plenamente tanto los aspectos fecundos como los arriesgados, casi inmanejables, de la teoría de Marx.

He utilizado el término «equivalencia» entre algo perteneciente al arte y algo perteneciente a la historia en general. El término es de Plejanov. Éste escribe: «La primera tarea de un crítico es traducir la idea de una determinada obra de arte del lenguaje del arte al lenguaje de la sociología, encontrar lo que puede llamarse el equivalente social del fenómeno literario dado». Ésa es realmente una condensación, aplicada a la literatura, de la fórmula de Marx «el ser social determina la consciencia.» La cita que aquí hago está tomada de las notas de los traductores ingleses de *La novela histórica* de Lukács.[6] En dicho libro Lukács elabora de una manera muy completa el equivalente social de las novelas de Scott. Antes de entrar en detalle, es mejor considerar el tema general suscitado.

La cuestión es: ¿cómo el crítico encuentra o identifica el equivalente social entre la masa de los posibles? Y, una vez encontrado, ¿qué clase de valor puede conferir ese equivalente a la obra de arte? Para formular la pregunta en términos puramente de evaluación (por razones que pronto se pondrán en claro), ¿cómo ha de distinguir el crítico entre una concepción inteligente de una época que, sin embargo, no pasa de ser artísticamente inerte, y una obra que es plenamente viva y eficaz en su propio medio, y por ello consigue tener, como contrapartida a su tema, un equivalente social históricamente

6. Plejanov, *The Past Twenty Years*, 1908: Ver The *Historical Novel*, 1937 (traducción de Hannah y Stanley Mitchell, 1962), p. 11.

importante? Que eso es lo que Lukács se consagra a encontrar, y a evaluar, se manifiesta en muchos de sus párrafos teoréticos. En su Prefacio a los *Studies in European Realism* podemos ver que él considera que la «experiencia personal» que forma el género de que está hecha la literatura, es social en su esencia:

"...la vida interior del hombre, sus rasgos esenciales y sus conflictos esenciales sólo pueden ser verazmente retratados en conexión orgánica con factores sociales e históricos... toda acción, pensamiento y emoción de los seres humanos está inseparablemente ligada a la vida y luchas de la comunidad... tanto si los seres humanos son conscientes de ello como si no lo son, o incluso si tratan de no serlo..."

En el extenso ensayo sobre Tolstoy en el mismo libro, Lukács analiza algunos importantes ejemplos de esa fusión de lo social y lo personal, por ejemplo, Vronsky:

"...cambios en sus circunstancias externas (retiro del ejército, vida libre en el extranjero) contribuyen a aflojar la rigidez de Vronsky. Pero incluso ahí los factores predominantes son las barreras convencionales impuestas por su posición en la vida... Cuando regresa a Rusia [empieza] su reconversión en un agradable aristócrata medio con perfectas maneras, en quien una gran pasión es algo «excéntrico» y no orgánicamente vinculado con los intereses centrales de su vida."[7]

Por los pasajes siguientes podemos ver cómo la equivalencia social opera de una manera continua, en cuanto que los autores individuales y los personajes que ellos crean y las formas que utilizan, pueden tomarse, si se ven en línea unos con otros, como representativos de la corriente principal de la historia. Sobre los autores, escribe Lukács que:

"si consideramos los clásicos del desarrollo social que determinó la esencia de nuestra época, desde Goethe y Walter Scott hasta Gorky y Thomas Mann... el desarrollo de la sociedad se movió en una dirección que hizo inevitable un conflicto entre aquellas as-

7. *Studies in European Realism* (prefacio fechado en 1948; traducción de Edith Bone, 1950), pp. 8-9, 188.

piraciones de hombres de letras y la literatura y el público de su tiempo... una sociedad tan contradictoria en su naturaleza que por una parte dio nacimiento al ideal de la personalidad humana completa, y por otra parte lo destruyó en la práctica."

Sobre personajes escribe que «los grandes personajes literarios forman una serie continua... una cierta tradición histórica puede existir en la creación de grandes caracteres típicos», por la razón de que «los grandes problemas objetivos de la vida no aparecen súbitamente, como un rayo del cielo», y pone como ejemplos la serie de personajes que van desde el Onegin de Pushkin, pasando por el Oblomov de Goncharov y el Karamazov de Dostoievski, hasta un racimo de figuras así en las narraciones y novelas de Gorky, algunos de los cuales son patológicamente perezosos, algunos fatalistas, algunos que renuncian a su responsabilidad con el *Establishment*, y todos, a lo ancho y largo de esa tradición literaria rusa, representan la tendencia a racionalizar su desamparo social, que persistió hasta 1917. Eso condujo también a críticos como Virginia Woolf a escribir como si la tristeza o la indecisión fueran una característica inherente al «alma rusa».[8] En cuanto a las formas, Lukács escribe, por ejemplo, que «en su origen, desarrollo, esplendor y decadencia, la novela histórica sigue inevitablemente las grandes transformaciones sociales de los tiempos modernos, y *La novela histórica* es una extensa elaboración de esa teoría.[9]

La parte de la misma que me siento más en condiciones de tratar es el capítulo sobre «la forma clásica de la novela histórica», cuyo principal representante es Scott. En ese capítulo explica Lukács por qué la tendencia histórica apareció en la literatura europea en el momento en que apareció, y la base social de las novelas de Waverley, con sus especiales características. La teoría general consiste en que la Revolución Francesa, las guerras que la siguieron, y el apogeo y caída de Napoleón, hicieron «por primera vez de la historia una experiencia de masas». Pero fue en Alemania, y no en Francia, donde «emerge el problema del reflejo artístico de las edades pa-

8. «El punto de vista ruso», en *The Common Reader* (1925), pp. 222-3.
9. La serie de citas de Lukács está tomada de *Studies in European Realism*, p. 13; ibid., p. 218; *The Historical Novel*, p. 17.

sadas como un problema central de la literatura... Ese consciente desarrollo del historicismo... tiene sus raíces... en la discrepancia entre el atraso económico y político de Alemania y la ideología de los ilustrados alemanes».[10] Eso me interesó particularmente cuando lo leí por primera vez hace cinco años, porque en mi *Scottish Literature and the Scottish People* yo había explicado el conocido culto al pasado en Escocia como la actitud de una sociedad intensamente consciente de su identidad, y en especial de los aspectos históricos de ésta, porque se encontraba en el trance de perderla. No creo que hubiera en eso nada verdaderamente erróneo o falso, pero no alcanzaba la raíz. La teoría de Lukács tiene plena aplicación a Escocia. A finales del siglo dieciocho estábamos económicamente atrasados: ingenieros escoceses inventaban muchas de las máquinas y técnicas que se necesitaban para la Revolución Industrial, pero lo hacían en suelo inglés: James Watt tuvo que ir a las fundiciones de hierro de la región de Birmingham para encontrar artesanos lo bastante expertos para producir cilindros exactos para sus máquinas de vapor.[11] En algunos yacimientos de carbón los mineros eran todavía propiedad del señor hasta 1775, y nuestra industria textil se mecanizó bastante después que la de Inglaterra. Estábamos también atrasados políticamente: los concejos municipales eran autoelegidos hasta 1832, y aunque tuvimos héroes radicales individuales, nuestros representantes parlamentarios en Westminster eran camarillas políticas *tories* separados de sus paisanos, de los que se burlaban desde su seguridad londinense.[12] Todo eso discrepaba de nuestra Ilustración: el racionalismo de Hume, la economía política clásica de Adam Smith. La mentalidad escocesa iba muy por delante de su vida material, y parece probable (aunque aún se necesita una verificación detallada) que la tensión resultante nos hiciese mirar hacia nuestro pasado, para encontrar las causas de la brecha entre nuestras ideas y nuestra realidad.

Hasta aquí, todo está bien; pero cuando Lukács se ocupa

10. *The Historical Novel*, pp. 19-25.
11. T. S. Ashton, *The Industrial Revolution* (Oxford, 1948), p. 68.
12. Craig, *Scottish Literature and the Scottish People*, 1680-1830 (1961) página 82.

de la literatura misma, tiene casi que remoldearla para hacerla confirmar sus tesis. Una de las típicas características clave que encuentra en las novelas de Waverley es el «héroe medio», o «mediano»: Morton en *Old Mortality*, Waverley en la obra del mismo nombre, Osbaldistone en *Rob Roy*. Lukács los explica como representantes de «la antigua constancia del desarrollo inglés (*sic*) ...ninguna guerra civil en su historia ha sido tan violenta como para convertir a toda la población, sin excepciones, en partidarios fanáticos de uno u otro de los bandos contendientes».[13] Paso por encima el modo de ver que tan poca importancia da a la Guerra Civil en Inglaterra, o los Años de Matanzas en Escocia (una época semejante a la de los Negros y los Tostados en Irlanda, o a los rodeos y matanzas de aldeas llevadas a cabo por Ngo Dinh Diem en Vietnam, durante 1957-8).[14] A lo que presto atención es a la despreocupación de Lukács por la opinión que los lectores más críticos tienen por haberse formado al leer *Rob Roy*, o *Waverley*, o *Old Mortality*: la de que los héroes son tan descoloridos y poco convincentes que virtualmente constituyen un fallo, no un tipo de medianía no-comprometida, sino un fallo artístico inadvertido. *Old Mortality* se refiere a la época de los covenantarios,[15] cuando los más cabales de los presbiterianos estaban siendo cazados por los páramos de la Escocia suroccidental por los soldados de Claverhouse, en una campaña para obligarles a someterse a la Iglesia establecida. Scott nos incita repetidamente a tomar nota de la limpieza de sus intenciones: el héroe, Morton, desde el punto de vista del novelista, representa específicamente el papel del hombre decente de «vía media», no partidista, que se afirma a sí mismo en mitad de la lucha entre los extremos, según lo expresa Lukács.[16] Por ejemplo:

13. *The Historical Novel*, p. 37.
14. Compárense I. B. Cowan, «Los Covenantarios» (4), en *Scottish Historical Review*, XLVII, 1, n.º 143 (Aberdeen, abril de 1968), pp. 50-1, y Marvin E. Gettleman editor, *Vietnam*, 1966, pp. 232-5.
15. «Covenantarios» (*Covenanters*) se llamaba a los partidarios de la «liga en defensa de la religión presbiteriana». El *Covenant*, además de la «Alianza» bíblica, es el pacto firmado entre los presbiterianos escoceses y el Parlamento inglés. (T).
16. *The Historical Novel*, p. 37.

"Morton no podía por menos de tener grandes esperanzas en que esos términos que comprendían todo lo que era querido o deseado por el Partido Moderado de los insurgentes, pudieran, una vez libres de la violencia del fanatismo, encontrar abogados incluso entre los realistas, ya que pretendían solamente los derechos ordinarios de los hombres libres de Escocia." [17]

Lo malo es que todo lo que tiene que ver con el conflicto central de la novela está a ese nivel de historia insípidamente generalizada. Los debates que anteceden a la decisiva batalla de Bothwell Bridge reúnen a las fuerzas principales. Pero en aquello en que no son simple historia, laboriosa y no dramática, se presentan como intercambios retóricos de los que no puede verse que dependa resultado alguno. Son arreglados hacia una noción simplemente preconcebida de la intolerancia de los extremistas y la perfecta humanidad y buen sentido de los moderados. El joven Morton representa la decencia, pero un novelista cuya imaginación funcionase con toda su fuerza no habría presentado tales discursos como dirigidos por un enérgico joven soldado, en momentos de crisis, a duros veteranos de guerrilla:

"«Caballeros», dijo Morton, «basta de esa irritante y vana recriminación; y usted, Mr. Balfour, infórmenos de si es su propósito oponerse a la liberación de lord Evandale, que nos parece una provechosa medida en la actual posición de nuestros asuntos»."

Y Balfour, Burley of Balfour, hombre salvaje y caudillo de los militantes, habla de este modo:

"Tu yerras... tenemos que esforzarnos, y estos hombres mundanos serán nuestros instrumentos. En todo caso, la mujer moabita será despojada de su herencia, y ni el Maligno Evandale ni el Erastiano Morton poseerán aquel castillo y aquellas tierras, aunque puedan buscar en matrimonio a la hija de allí." [18]

17. *Old Morality*, cap. 27.
18. *Old Morality*, caps. 27, 30.

No hace falta un especial conocimiento de la historia de Escocia para advertir que semejantes hombres habrían hablado en realidad como una mezcla del Cromwell más punzante y de nuestros enérgicos predicadores vernáculos. Una copia de los documentos contemporáneos habría sido verbalmente más viva que los torpes esfuerzos de Scott. Él conocía bien esos documentos, pero su sentido artístico era demasiado primitivo para que fuese capaz de dar un empleo creativo a materiales históricos. Para Lukács, Rob Roy y Burley son «figuras históricas monumentales», y sin embargo el primero, desde el punto de vista de la ficción, es una sombra, un mero aventurero apenas caracterizado, y Burley, según la creación de Scott, es una piececita de melodrama, ceñudo y rechinante.[19]

He dicho «según la creación de Scott», porque puede bien ser que tales personajes representen algún tipo o concepción, visible para la mentalidad de Scott, según ésta respondía a su tiempo y a su pasado, pero no desarrollados de una manera artísticamente plena (y quizás más impresionantes en la traducción alemana que en el original). Discriminar entre eso y la cosa plenamente conseguida es precisamente el deber del crítico, y un deber que se manifiesta de cuando en cuando. Por ejemplo, hemos de decir que *Tess of the D'Urbervilles*, de Hardy, expresó el último suspiro de la aldea inglesa como comunidad autosuficiente, y que la melancolía de Hardy procede, objetivamente, de la despoblación del campo.[20] Pero, una vez dicho eso, tenemos que añadir en seguida que ese tema objetivo o histórico habla a través de Hardy de un modo sólo a medias consciente, y no es el tema declarado de su novela, que se refiere al Destino. Si no añadimos eso, no tenemos modo alguno de explicar los serios *longeurs* de la novela. Lo que ahí queda implicado es que la perspectiva histórica está expuesta a producir resultados distorsionados a menos que el crítico siga siendo plenamente un crítico, es decir, que trabaje tanto con criterios derivados del interior de su

19. Lukács, *The Historical Novel*, p. 38; Craig, *Scottish Literature*, páginas 183-6.
20. John Saville, *Rural Depopulation in England and Wales*, 1851-1951 (1957), pp. 54-9 y Tabla V.

propio medio como con criterios históricos. En el caso del «héroe mediano», el criterio tiene que mantener el contacto con los supremos ejemplos del tipo, como lo es Grigory Malekhov, el héroe de *El Don apacible* de Sholokhov. Éste lucha una vez en favor de los ejércitos del zar, otra vez con los bolcheviques, luego con los «blancos»; nunca puede alinearse de todo corazón con un lado u otro, y muchas veces se nos muestra (como el Morton de Scott) martirizado por las presiones que en tiempos de guerra civil obligan a los hombres a tomar partido.

"Grandes sectores de la población han estado siempre entre ambos campos, con simpatías que fluctuaban ahora hacia un lado, ahora hacia el otro. Y esas simpatías fluctuantes han jugado muchas veces un papel decisivo en el resultado real de la crisis. Además, la vida cotidiana de la nación sigue marchando en medio de la más terrible guerra civil."

Así se expresa Lukács acerca de Scott (*The Historical Novel*, p. 37). Pero eso se adapta perfectamente a *El Don apacible*, con una diferencia crítica, que en la novela de Sholokhov las escenas son intensamente gráficas y sentidas, los caracteres complejos, y los temas debatidos nunca nos han de ser propuestos en explícitos intercambios didácticos. Por ejemplo, los devotos rojos, Ilya Bunchuk y Misha Koshevoi están tan plenamente dramatizados como todos los demás. La «vida cotidiana de la nación» es inolvidablemente sensual y detallada; en Scott no pasa de unas cómicas expresiones vernáculas. El mismo Grigory lo siente todo de un modo apasionado; Sholokhov no ha tenido que hacer de él una figura enigmática para tipificar al hombre indeciso. Los héroes medianos de Scott no son necesariamente débiles porque representen al hombre no partidista; es más probable que sean débiles porque Scott no era lo bastante artista para elevarse por encima del tipo común de héroe amable y descolorido.[21]

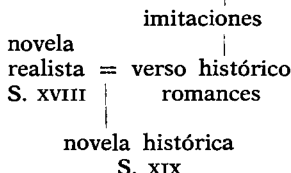
21. Ahora que se da entre los eruditos una tendencia a rehabilitar a Scott y a considerar aberrante la mala opinión acerca de éste, vale la

Mis objeciones a Lukács a propósito de Scott pueden parecer hasta aquí de detalle, y puramente evaluativas, en cuanto a que él admira algunas cosas que yo no admiro. Pero la crítica es una actividad integrada: si la evaluación difiere, debe diferir también la explicación histórica de por qué suben a la escena la obra o el autor en cuestión. Si el materialismo histórico es válido, debe poder explicar por qué la novela histórica apareció cuando apareció. Si atendemos de cerca a la carrera de Scott, vemos que primeramente coleccionó baladas, tomadas de los cantos campesinos de Border Hills. Luego imitó baladas, a las que siguieron largos romances históricos en verso. Finalmente pasó a la prosa, y escribió sus novelas históricas. Al empezar como coleccionista de baladas estaba muy a la moda (entre los literatos, más bien que entre los críticos), porque está claro, a la vista de cualquier lista completa de las colecciones importantes de cantos populares que tales trabajos fueron muy raros hasta después de mediado el siglo dieciocho, y entonces pasaron a ser abundantísimas: el obispo Percy en 1765-75, David Herd en 1769-76, Pinkerton en 1781-3, Ritson en 1783-4, James Johnson (en colaboración con Burns) a partir de 1787, Ritson de nuevo en 1791-2-3, el propio Scott en 1802-3, y así sucesivamente en una ola ininterrumpida.[22] Ese particular interés por el pueblo común como narrador de historias no fue un resultado de la Revolución Francesa; comenzó bastante antes y prosiguió sin ser afectado por la misma. Es, pues, un hecho que si hubiera que trazar el árbol genealógico de las novelas históricas de Scott, tendría este aspecto:

---

pena observar que los más notables críticos han compartido esa mala opinión, por ejemplo Carlyle: «su Scott los labra de piel para adentro», etc. (ver Craig, *Scottish Literature,* p. 284, n. 1); Taine, acerca del fracaso de Scott al no alcanzar la verdad «pérfida y fiera» de sus temas históricos, *History of English Literature,* 1883, III, pp. 434-6); y Leavis, sobre la incapacidad creadora de Scott para «elaborar su propia forma» y romper con las malas tradiciones del S. XVIII (*The Great Tradition,* 1948, p. 5, n. 2).

22. F. J. Child, *English and Scottish Popular Ballads,* ed. Sargent y Kittredge (1904), pp. 680-1.



Eso implica que Scott habría escrito como lo hizo aún cuando nunca hubiera habido Revolución Francesa. Antes de que ésta ocurriese se desarrollaba ya el historicismo en la literatura. Lo que es posible es que dicho historicismo y la Revolución fuesen *cognados,* prole conjunta de una tendencia anterior. Volveremos a las implicaciones de eso. Lo que Lukács dice claramente es que «la transformación de la consciencia y la existencia del hombre por toda Europa» como un resultado de la Revolución «forma la base económica e ideológica para la novela histórica de Scott».[23] Yo no acierto a ver que los hechos apoyen esa afirmación, ni tampoco lo hacen las cualidades intrínsecas de las novelas de Waverley. O el interés de Scott por la gente común era de una especie post-1789, o era el de caballeresco aficionado a las antigüedades que coleccionaba cantos populares, y eso último es lo que yo creo. ¿Qué oportunidades aprovecha Scott de captar la historia en toda su fluidez, cuando están comprometidos gran número de personas? Por ejemplo, ¿cuál es, en Scott, la contrapartida de lo que Dickens hace con los «tumultos Gordon» en *Barnaby Rudge,* o con la multitud revolucionaria en *Historia de dos ciudades,* o con los militantes obreros de la industria del algodón en *Tiempos difíciles*? En *Old Mortality* las fuerzas populares son fanáticos absurdos, tan exagerados que es la novela misma la que se convierte en absurda; y la multitud nacionalista del principio de *The Heart of Midlothian* no tiene ninguna vinculación necesaria con el drama que se desarrolla a continuación, de tal modo que podría ser suprimida sin

23. *The Historical Novel,* p. 31.

que se advirtiese. Eso no quiere decir que una novela sobre el pueblo como realizador de la historia tenga que presentar multitudes militantes. Mi propia interpretación de *The Heart of Midlothian* es precisamente la de que trata, con la mayor fidelidad, de una fase nacional en cuyos días las más directas luchas y dilemas y los tiempos de prueba ya habían pasado, y la consciencia religiosa popular se había introvertido dirigiéndose hacia cuestiones privadas, fricciones en el seno de las familias, sutilezas de fe personal y cosas por el estilo.[24] Es también (según común consenso) su más interesante novela; la única, pensaría yo, que puede ser muy leída por gentes que admiran también a Tolstoy, o a Conrad, o a Malraux. Y esa novela nada debe a los factores a los que tanta importancia concede Lukács: el héroe mediano, las masas como autoras de la historia, etc. En este caso podemos decir que si Lukács hubiera sido un crítico en mayor medida que un pensador especulativo, habría percibido la calidad única, para Scott, de *The Heart of Midlothian;* entonces, habría tenido que permitirle contar más en su teoría, y ésta habría tenido que variar.

Volvamos, pues, a la idea original de Lukács de lo que produjo el auge del historicismo en Alemania y las islas británicas, maridémosla con una visión crítica de la literatura, y veamos entonces lo que resulta para la teoría lukácsiana. Mucho de ella conserva su valor. Escocia y Alemania son precisamente paralelas en cuanto a que, en ambas, tres factores se unen para engendrar el historicismo: «atraso económico», más «ideología de la Ilustración», más «patriotismo que se alza contra las divisiones nacionales en un país fragmentado». La diferencia entre Escocia y Alemania es que, en el caso de los escoceses, el patriotismo no era «revolucionario» (*The Historical Novel*, p. 22), sino aficionado a mirar hacia atrás; la fragmentación de las Tierras Altas y las Tierras Bajas había sido resuelta por la fuerza; y el problema no era ya práctico, sino puramente emocional, el dolor por la nacionalidad perdida, mientras que Alemania estaba luchando por la nacionalidad. De resultas de ello, el historicismo de Escocia, incorporado

24. Craig, *Scottish Literature*, pp. 166-74.

en toda la gloria de su extravagante esterilidad en la vida y las obras de Scott, está viciado por un culto a los tiempos agitados; un defecto de comprensión de las tendencias más recientes o contemporáneas (o un desinterés por las mismas): en una ocasión Scott se negó a escribir un artículo sobre los acontecimientos del año anterior porque todo eran alborotos radicales y leyes para limitar la importación de trigo (se consoló a sí mismo escribiendo una enorme vida de Napoleón); un enfoque de los atavíos y no de lo esencial; y un paso a segundo plano de los elementos populares vitales y centrales en beneficio de los márgenes raros y lunáticos.[25] Lo implicado en ese modo de ver el historicismo escocés es lo siguiente: el conocimiento que uno tiene de lo históricamente importante ha de ser pleno y detallado, no ampliamente generalizado, para que uno pueda utilizarlo en la explicación de la literatura; y, a la inversa, el propio sentido de la literatura tiene que ser plenamente crítico para que uno pueda dar cuenta, sin distorsiones, del modo en que se desarrolla y de sus vínculos con la historia en general.

Subsiste la posibilidad, ya mencionada, de que el historicismo y la Revolución Francesa fuesen descendencia conjunta de alguna tendencia anterior a uno y otra. Deseo sugerir que ésa es una ley de la historia cultural; cosas de la esfera de lo que Marx llama «ideología», que parecen paralelas o equivalentes a cosas de la esfera del desarrollo material, es frecuente que no estén causadas por la aparente contrapartida material, sino que emanen juntamente de un origen común. Consideremos otra obra clave de esa cuenca revolucionaria, las *Baladas líricas* de 1798. Esos poemas son sobre las clases media y baja de la sociedad, y están escritos en el lenguaje de éstas, como dice Wordsworth en su Prefacio; y sabemos que Wordsworth se había sentido muy feliz con la aurora de la Revolución Francesa, que, como muchos otros jóvenes poetas de talento, se había regocijado con los acontecimientos de Francia, y que había ido allí a ver las cosas con sus propios ojos. No obstante, no acierto a ver en esos poemas que fuesen un resultado, en mayor medida que las novelas de Waverley,

25. Craig, obra citada, pp. 150-5.

de la transformación de la existencia y la consciencia por la Revolución. Puede ponerse de manifiesto que fueron el resultado de dos cosas. La primera era la necesidad de renovar el estilo de la poesía inglesa, que se había hecho estrecha y extremadamente convencional. Ese punto confirma una idea básica de Engels, de las últimas cartas en las que éste reformulaba el materialismo histórico para corresponsales de toda Europa. El 27 de octubre de 1890 escribe a Schmidt (para los fines de mi argumentación, he escrito «literatura» donde él escribe «filosofía»):

"Considero la supremacía última del desarrollo económico establecida también en esas esferas [las ideológicas], pero se da dentro de las limitaciones impuestas por la esfera particular de que se trate: en literatura, por ejemplo, por la acción de influencias económicas (que, a su vez, generalmente actúan sólo bajo disfraces políticos, etc.) sobre el material literario existente, transmitido por predecesores. Aquí la economía no crea nada nuevo, pero determina el modo en que el material literario que se encuentra en existencia es alterado y llevado a un ulterior desarrollo, y eso también en su mayor parte indirectamente, porque son los reflejos filosóficos, políticos y morales los que ejercen la mayor influencia directa en la literatura."[26]

Volviendo a la poesía de Wordsworth, podemos decir en verdad que la poesía inglesa necesitaba ser renovada por una razón profundamente histórica: que el dominio prolongado, indiscutido, desde 1688 en adelante, de una burguesía opulenta, había sido el instrumento de una congelación de la poesía en modos estrechamente convencionales y, en especial, *eufemísticos*. Y fue para romper ese predominio de clase para lo que brotó nuestro movimiento radical, nuestra contrapartida de la Revolución Francesa. Pero eso confirma desde otro ángulo mi argumentación de que la recreación wordsworthiana de la poesía (en la que la influencia de Wordsworth cooperó con las de Burns y Blake) es hermana de la revolución en el reino políti-

26. Marx y Engels, *Selected Correspondence* (Moscú, sin fecha), páginas 506-7. Presumo que «reflejos» podría quedar mejor traducido por «respuestas» o «reflexiones». Lukács suscribe esa idea de Engels (*The Historical Novel*, p. 106), pero no siempre la tiene en cuenta en la práctica.

co-económico y se desarrolla al lado de ésta, más bien que ser un resultado de la misma. Y eso se confirma desde un tercer ángulo si uno considera ahora la segunda razón por la que Wordsworth escribió como lo hizo, acerca del pueblo trabajador, en una versión de su propio lenguaje «enfático y vigoroso». Como podemos deducir de muchos de sus mejores poemas del período 1797-1803, y como pone en claro su carta de 1801 a Charles James Fox, escribía en parte para expresar su solidaridad con una clase, los pequeños terratenientes o trabajadores del campo por cuenta propia, que estaban entonces siendo arruinados por la rápida intensificación del capitalismo, tanto en las fábricas como en las grandes fincas agrícolas.[27] Eso es crucial: porque simpatizaba con la víctima, más bien que disponerse a alinearse con la nueva clase producida por aquel cambio, le fue tanto más fácil, en su edad madura, pasar a una posición totalmente conservadora y perder incluso su anterior solidaridad y raigambre cultural en la vida común.[28] En su arte, «el verdadero lenguaje de los hombres» se pierde una vez más, y él vuelve a la dicción eufemística y pomposa, sólo apta para devociones abstractas y sonetos belicosos en el *Morning Post*, acerca de la superioridad de la raza inglesa sobre todas las demás; y su interés por el sufrimiento se transmuta en uno piadosamente justificativo, del tipo satirizado por Blake en su período revolucionario;

No habría más compasión
si no hiciésemos a alguien pobre,
y no podría haber misericordia
si todos fuesen tan felices como nosotros.[29]

Saquemos las conclusiones pertinentes: si se pone, sin más, el interés de Wordsworth por el pueblo —tan sencillamente como Lukács lo hace en el caso de Scott— olvidando su ele-

27. Ver especialmente «Los hermanos», «Michael», «La cabaña en ruinas», de *The Excursion*, I; y *Letters of William Wordsworth*, ed. Philip Wayne, (Oxford, 1954), pp. 38-40.

28. Ver, a ese propósito, la sensitiva y concienzuda argumentación de V. G. Kiernan, «Wordsworth y el pueblo»: *Democracy and the Labour Movement*, ed. John Saville (1954), pp. 257-69.

29. *The Human Abstract* (de *Songs of Experience*).

mento reaccionario, no hay modo de dar cuenta, históricamente, de la diferencia entre el arte grande de su poesía del período comprendido entre 1797 y 1805 y la palabrería trivial que produjo a partir de esa última fecha. Y no hay necesidad de encontrarse en ese atolladero: nuestro conocimiento de la historia es ahora lo bastante completo, y nuestros términos y métodos de discriminación crítica son lo bastante finos para fusionar los dos períodos y dar lugar a visiones más profundas de lo que cada uno de ellos podría proporcionar por sí mismo. Pero cada uno de ellos tiene que presentarse tal como es: la crítica indiscriminada y la historia excesivamente generalizada obscurecen lo que realmente sucedió y hacen violencia a nuestras respuestas estéticas. Lo que es fatal es tomar atajos o dar saltos especulativos cuando se trata de rastrear los vínculos entre la base real y la ideología; y eso también confirma otra idea de Engels:

"...nuestra concepción de la historia es sobre todo una guía para el estudio, no una palanca para construir a la manera hegeliana. Toda historia tiene que ser estudiada de nuevo, las condiciones de la existencia de las diferentes formaciones de la sociedad tienen que ser examinadas una por una antes de que se haga el intento de deducir de ellas las opiniones políticas, de derecho civil, estéticas, filosóficas, religiosas, etc., que les corresponden."[30]

Como nuestro paso siguiente será discutir dos opiniones que Lukács ofrece de obras particulares, este ensayo puede empezar a parecer tan criticón que necesite alguna justificación. El propio Lukács da pie cuando dice de *La novela histórica* que es «solamente un intento, un ensayo: una contribución preliminar tanto a la estética marxista como al tratamiento materialista de la historia literaria. No sé cómo subrayar suficientemente que la considero sólo un primer comienzo, que otros, espero, no tardarán en ampliar, corrigiendo, si es necesario, mis resultados».[31] Ése es aquí mi propósito.

Las dos obras particulares son *Resurrección* de Tolstoy (y con ella la mayor parte de su novelística a partir de 1886) y

30. A Schmidt, 5 de agosto de 1890: *Selected Correspondence*, pp. 496-7.
31. *La novela histórica* (p. 15 del prefacio a la edición inglesa).

la novela de Kafka. Nos ocupamos antes de Tolstoy, porque las implicaciones de su caso confirman lo sugerido a propósito de Scott. He dicho que Lukács olvidó el «elemento reaccionario» en el modo de considerar Scott al pueblo como agente de la historia. Es verdad que en *La novela histórica* habla repetidamente del «filisteísmo conservador» de Scott y cosas parecidas, lo mismo que en *Estudios sobre el realismo europeo* habla repetidamente de la «tontería reaccionaria», y cosas parecidas, en la concepción del mundo de Tolstoy. Pero en ambos casos apenas se detiene siquiera a considerar si esos rasgos pueden haber dañado el arte del escritor. Aquí puede haber estado influido por una conocida idea de Engels, la de que el monárquico Balzac reveló acerca de las tendencias de su tiempo —la decadencia de su propio partido, el de la nobleza, y la fuerza de sus enemigos, los republicanos— mucho más que cualquier escritor conscientemente progresivo.[32] En consecuencia, Lukács se vuelca hacia el pasado y no permite que cuenten las tendencias conservadoras de Scott y Tolstoy. En el caso de Tolstoy sigue (correctamente, estoy seguro) a Lenin, considerando al gran novelista ruso como representante de la revolución campesina con toda su vitalidad y sus defectos. Pero Lukács escribe como si esos defectos —el utopismo, el individualismo, la creencia en que la vida puede ser transformada sin una lucha concertada— pudieran no haber tenido efecto nocivo más que en las ideas del escritor, en su lado de predicación moral, sin dañar a su arte. Lukács no tiene ninguna crítica adversa que hacer a propósito de obra alguna de Tolstoy. ¿Acaso no convendrían la mayoría de los lectores en que la literatura de ficción de los últimos veinte años de Tolstoy, en especial la *Sonata a Kreutzer* y *Resurrección,* es a menudo penosamente tenue en la traducción de la vida, y siempre chillonamente moralista, en el sentido de que los episodios ocurren no a través de un desarrollo verosímil de los datos, sino para establecer y exponer de modo convincente una serie de moralejas muy predecibles, sobre todo en cuanto a que solamente los pobres son buenos y a que la iniquidad del hom-

32. A. Margaret Harkness, abril de 1888: *Selected Correspondence,* páginas 479-80.

bre y de la sociedad tiene que ser solucionada mediante la abnegación y un general «cambio del corazón»? Lukács declara en un incómodo párrafo de su ensayo principal sobre Tolstoy que hay, en efecto, esos puntos adversos necesitados de respuesta, pero en seguida los cubre con extravagantes y no argumentadas pretensiones de la «grandeza épica completa» y sin paralelo de *Resurrección*. De hecho, ya había citado un momento típicamente torpe e increíble de la novela, en el que Nekhlyudov —el príncipe Nekhlyudov— se asombra y horroriza al descubrir que hay una cierta corrupción en el sistema legal zarista.[33]

El propio Lukács menciona causas de que el arte de Tolstoy caiga en un moralismo forzado, por ejemplo, su proximidad a la religiosidad de los campesinos y su resistencia al socialismo: «Había, desde luego, una posibilidad objetiva de acción en la Rusia descrita por Tolstoy; pero sólo para revolucionarios democráticos y socialistas, y describir una acción así no le era permitido a Tolstoy por su filosofía [de la no-violencia]»; y, en otro lugar: «[Tolstoy] no puede desear, y no desea, llevarles [a sus héroes, tomados de las clases altas] hasta el punto de ruptura con su propia clase».[34] A pesar de eso, Lukács no sabe encontrar faltas en ninguna parte de la obra de Tolstoy, y sobre su concepción del mundo observa apaciblemente que Tolstoy contemplaba la sociedad rusa desde el punto de vista del campesinado rebelde, «con todos los defectos y límites de ese movimiento; pero esos defectos y límites estaban históricamente determinados, y, en consecuencia, podían en parte llegar a ser artísticamente fecundos».[35] Ésa es la más simple de las perogrulladas, porque es obvio que los defectos y límites de todos los movimientos están históricamente determinados, incluidos los defectos y límites del fascismo o el imperialismo. Eso no autoriza, en consecuencia, pretensión alguna de que pertenecer a un movimiento así sea artísticamente fecundo.[36] El efecto de tal perogrullada es ve-

33. *Studies in European Realism*, pp. 195, 165.
34. Ibid., pp. 167, 178.
35. Ibid., p. 194.
36. Mussolini solía lamentar la esterilidad artística del fascismo: «No me quejaría si hubiese aunque solamente fuera un buen libro fascista. Pero,

lar la verdadera tragedia del campesinado ruso. Para decirlo con absurda brevedad: si su perspectiva no hubiera tenido semejantes defectos y límites, si los campesinos hubiesen sido capaces de romper con su deseo de propiedad privada de la tierra (lo que, desde luego, les era imposible), entonces muchos centenares de miles no habrían perdido sus vidas durante su resistencia a la colectivización de la agricultura en 1931-2. Una vez más, el punto de vista de Lukács, aplicado sin ajustar adecuadamente, ha tenido el efecto de velar la historia y evaluar mal el arte. O una historia más veraz podía haberle hecho ver las debilidades de la literatura, o las debilidades de la literatura podían haberle obligado a reconocer la verdad histórica.

A propósito de Kafka hay algo parecido que decir. El punto está en *Wider den missverstandenen Realismus* basado en conferencias pronunciadas en 1955, terminado después del XX Congreso del Partido Comunista de la Unión Soviética (en el que Kruschev puso al descubierto los males del período estalinista), y publicado primeramente en alemán, poco después del levantamiento húngaro de 1956. Dicho libro es el ensayo más profundamente sugestivo que conozco a propósito del modernismo, y recuerdo vívidamente el alivio que sentí al ver que por fin un marxista había tratado de una manera no propagandística la clase de cosa que Zhdanov y otros bravucones habían despreciado durante años como «basura», «derrotismo estúpido», «podrido y decadente», etc.[37] Pero Lukács se equivoca gravemente en su explicación de Kafka:

...la experiencia del mundo capitalista contemporáneo produce, especialmente entre los intelectuales, angustia, náusea, un sentimiento de aislamiento, y desesperación... El carácter diabólico del mundo del capitalismo moderno, y la impotencia del hombre frente al mismo, es el verdadero tema de los escritos de Kafka... Lo que él describió y «demonizó» no era el mundo verdaderamente demoníaco del fascismo, sino el mundo de la monarquía Habsburgo. La angustia (*Angst*), obsesionante e indefinible, está per-

---

¿qué es lo que tenemos? ¡Faramalla mal escrita!» (De Christopher Hibbert *Benito Mussolini*, 1965, p. 79).

37. A. A. Zhdanov, *On Literature, Music and Philosophy*, 1950, pp. 30, 48.

fectamente reflejada en ese mundo vago, ahistórico, intemporal, empapado en la atmósfera de Praga.[38]

¿No tenemos que preguntarnos: no era, al menos, igual de posible que las personas, intelectuales o no, experimentasen náusea y desesperación en la Rusia de Stalin o en la Hungría de Rákosi, que en la Praga de los Habsburgo? Y, de ser así, ¿en qué sentido inteligente sería el capitalismo lo que hubiera ahogado y aplastado principalmente al hombre en este siglo? ¿No es más bien la obra de *todos los sistemas sin corazón,* de todas las administraciones, gobiernos, autoridades militares y policíacas, que tratan a los seres humanos como objetos perdidos para ser empujados, encerrados, vendidos, pulverizados, dejados a pudrir a lo largo de décadas de encarcelamiento? Adviértase que no planteo esa objeción desde mi confortable litera en la segura Inglaterra, para reprochar a Lukács el que no fuese suficientemente franco. Pero en lo que ahora hay que esforzarse es seguramente en desembarazar al marxismo de las distorsiones sufridas durante años de desesperado compromiso. En el caso de la *angustia* modernista, si no es posible demostrar que las condiciones que le han dado origen se encuentran exclusivamente en el capitalismo, entonces es mejor no vincularlas a éste, es decir, no exclusivamente a éste.

Es inevitable que ese punto aflore una y otra vez en la obra de un crítico tan íntimamente comprometido en las luchas mundiales desde que, en 1918, ingresó en el partido comunista húngaro.[39] En el ensayo sobre Tolstoy escribe elocuentemente sobre el ataque (en *Resurrección*) a «la forma zarista de estado capitalista... Aquí la clase gobernante se muestra ya como un *gang* de imbéciles viciosos, que ejecutan sus funciones o con una estupidez insensata o con una maliciosa ambición, y que no son ya sino dientes en una horrible máquina de opresión».[40] Es poco agradable pensar que eso fue escrito en una Unión Soviética controlada por hombres como Beria, Vyshinsky y Stalin, pero al menos la argumentación no

38. *Contemporary Realism,* pp. 76, 77-8.
39. *Studies in European Realism,* p. v.
40. Ibid., p. 165.

es, en ese punto, defectuosa en sí misma. Pero un poco más adelante Lukács asume de nuevo el principal tema histórico del ensayo, que es el de que la «frialdad y dureza de la vida burguesa», desde mediados del siglo diecinueve, opone una «rígida resistencia a la presentación poética»; «el carácter mecánico y "acabado" del mundo capitalista» ha socavado de tal modo la «intensidad homérica de las relaciones entre los hombres y el mundo» que la literatura se ha «petrificado», y solamente puede seguir siendo «vital» mediante ciertos esfuerzos especiales de parte de los grandes realistas.[41] Una vez más, esas dos palabras, "burguesa" y "capitalista", ¿están correctamente usadas? Otra formulación de esa idea proclama que «el sentimiento pesado, obtuso» de la sociedad capitalista empuja al escritor a una artificial exuberancia de estilo que meramente vela los «maniquíes progresivamente sin vida, progresivamente más producidos en masa» que son sus caracteres (pp. 169-70). Ese uso automáticamente despreciativo de la expresión «producido en masa» es característico de intelectuales literarios, pero en este contexto suscita una cuestión embarazosa: puesto que los países socialistas dependen también de la producción en masa, y la mayoría de sus habitantes están trabajando, o lo estarán pronto, en condiciones de producción en masa, ¿puede limitarse propiamente la petrificación de la literatura, como Lukács la limita, a las culturas del capitalismo avanzado? ¿No es, al menos, igual de fácil que se produzca en las sociedades industriales socialistas? No pretendo que la respuesta sea necesariamente un simple «sí», ni que no haya poderosas fuerzas que favorecen tipos de trabajo más vitales en aquellas nuevas culturas de la Europa oriental, Cuba y otras partes (por ejemplo, una decente literatura popular de segundo orden parece surgir más fácilmente allí que en las frenéticas culturas de «libre empresa» de occidente.) Pero la formulación de Lukács no es bastante precisa para hacer frente a esa pregunta. Y mis dudas aumentan por lo que sé de la novela soviética, porque aunque ésta forma una tradición extraordinariamente rica, una y otra vez sus mejores obras han vuelto a buscar sus temas en el pasado, a los tiem-

41. Ibid., pp. 155-6, 189.

pos homéricos de 1905, y 1917, y 1922. No puede haber muchas excepciones: la única obra verdaderamente notable que he leído que presenta la normalidad soviética con pleno realismo es *La hoguera*, la novela final de la gran trilogía de Konstantin Fedin.[42] E incluso en ésta, la acción se inicia en 1942, de modo que la normalidad se rompe sobre los acontecimientos homéricos de la invasión alemana. Está, pues, aquí implícito lo mismo que en el caso de Kafka y la «angustia»; si las condiciones que originan la llamada petrificación de la cultura moderna no puede probarse que se den exclusivamente en el capitalismo, entonces es mejor no vincularlas exclusivamente a éste.

Esa sugerencia —que la base socio-histórica de la explicación lukácsiana del realismo del final del siglo diecinueve no es totalmente válida— es algo sobre lo que volveremos más adelante. Pero como el trabajo que ahora estamos considerando, «Tolstoy y el desarrollo del realismo» (1936) es con mucho la sección de mayor alcance, más profunda y más coherentemente penetrante de la crítica de Lukács disponible en inglés, y muestra lo mucho que su método es capaz de explicar, tiene que ser tratado en detalle, tanto más cuanto que lo que ya ha sido citado del mismo puede haber sonado muy parecido a las no mitigadas lamentaciones por la «vida moderna» del tipo Arnold/Eliot/Halbrook. La argumentación de Lukács depende de que se tome 1848, el año de las revoluciones derrotadas, como una línea divisoria, del lado de acá de la cual discurren las corrientes de la literatura moderna, es decir, los desarrollos que han conducido inmediatamente a donde ahora nos encontramos. Es difícil que haya una tendencia que sea más importante entender, y es típico de la poco provechosa orientación de muchos trabajos británicos sobre historia literaria que se haya dilapidado el interés en una divisoria anterior (y también de gran importancia), la «disociación de la sensibilidad» del siglo diecisiete, no reservándolo apenas para la apreciación del modo en que el crecimiento industrial y urbano han cambiado la sensibilidad. Como un resultado de

42. Traducciones inglesas: *Early Joys* (1948), *No Ordinary Summer* (1950), *The Bonfire;* hay largas selecciones en *Soviet Literature*, 1962, n.º 1 y 2.

ello, aciertos como el siguiente (no de Lukács, sino de otro marxista), aparecen aún como una llamarada aislada en mitad de la oscuridad:

"Este elemento formal... se hace cada vez más dominante a medida que el libro se aproxima a su fin, mientras que la crítica social, aun sin dejar de tener fuerza, va haciéndose cada vez más un subproducto de la trama formal. Así, artísticamente, las secciones finales de las novelas de Dickens (y yo diría que las últimas secciones de la gran mayoría de novelas inglesas de los siglos dieciocho y diecinueve) tienden a quedar muy por debajo del resto del libro."[43]

Lukács tiene muchas cosas que decir igualmente audaces y sugestivas, y, puesto que, como ya indiqué al comenzar, una idea general del tipo de la suya tiene que ser verificada en muchas aplicaciones particulares, me propongo, después de presentar la idea básica, mostrar su mucho valor para la explicación de numerosas cosas clave —la mayoría, en verdad— de la literatura de ficción de la segunda mitad del siglo diecinueve.

Lukács expresa su opinión sobre el carácter crucial de 1848 de varias maneras. En «La forma clásica de la novela histórica» escribe:

"Fue la Revolución de 1848 lo que por primera vez puso ante los ojos de los representantes supervivientes de esa época la opción entre el reconocimiento de las perspectivas ofrecidas por el nuevo período de desarrollo humano, y su afirmación, aun cuando fuese con una trágica fisura en el espíritu, como en el caso de Heine, o el hundimiento en una posición de apologetas del capitalismo decadente..."

En «Crítica literaria democrática rusa» escribe que, después de las derrotas de 1848, «algunos escritores se consagraron fanáticamente al nuevo Evangelio... Otros, los escritores

43. John B. Mitchell, «*The Ragged Trousered Philanthropists*, piedra angular de una cultura literaria proletaria y del realismo socialista en la literatura inglesa», en *Zeitschrift für Amglistik und Amerikanistik* (Berlín, 1962), p. 50.

verdaderamente grandes de la época, se hundieron en una profunda depresión y desesperanza, como Flaubert, y, en sus últimos años, Dickens». Y en «León Tolstoy y la literatura europea occidental» escribe que las derrotas de 1848, en Inglaterra como en el continente, dieron origen a una «depresión que a veces degeneraba en nihilismo», y «un desesperante pesimismo universal».[44] Todo lo que yo querría decir acerca de esto es que, aunque 1848 constituyó indudablemente una línea divisoria en la historia europea, hay probablemente un punto de vista excesivamente político en presentarla como consistiendo esencialmente en levantamientos derrotados. ¿No se pondría la cuestión sobre una base completamente más sólida y más verificable si se dijese que al mismo tiempo estaba realizándose la «Segunda Revolución Industrial»? Los principales países industriales estaban dando un salto adelante, empezando a fabricar maquinaria pesada para hacer máquinas, completando sus redes ferroviarias, y (en todo caso, en la Gran Bretaña) llevando a cabo el total cercamiento de la tierra a la que las Actas del Parlamento habían concedido durante algún tiempo títulos de propiedad, y, al mismo tiempo, vivían la agonía de la vieja industria artesana algodonera. Ahí están, seguramente, las verdaderas fuerzas transformadoras de la estructura de la vida diaria que el escritor tiene como material y del que deriva su sentido de las posibilidades y límites de la vida humana. Aunque es fácil probar, a partir de afirmaciones explícitas, que Elizabeth Gaskell y George Eliot, por ejemplo, sintieron 1848 como una divisoria,[45] la evidencia implícita de las mismas obras de creación manifiesta que la tristeza que se apoderó de la literatura tuvo un desarrollo bastante anterior a 1848. El ejemplo principal en nuestro propio país es Dickens, nuestro más tópico gran escritor, que siente con mayor intensidad y más prestamente que cualquier otro el cierre de aquel sistema de hierro que, en frase de Lukács, petrificó el arte. Y Dickens sintió la petrificación mucho antes de 1848. Percibió los efectos de la ideología capitalista sobre

44. *The Historical Novel*, 30; *Studies in European Realism*, p. 98; ibid., página 246.

45. *Mary Barton*, Prefacio; *George Eliot's Life*, ed. J. W. Cross (sin fecha), pp. 98-9 (carta a J. Sibree).

las relaciones humanas en fecha tan temprana como 1838, cuando los resultados de la Nueva Ley sobre los Pobres (1834) le dieron el motivo de su *Oliver Twist;* y en 1846 supo referir con toda claridad la cosa a sus orígenes (la presión comercial hacia la adquisición y la eficacia) cuando comenzó a escribir las series de *Dombey and Son* (*Dombey e Hijo*). Las implicaciones son semejantes a las del caso del historicismo de Scott y la Revolución Francesa: lo que tiene lugar alrededor de 1848 parecen ser dos series de acontecimientos con un mismo origen, más bien que la relación de causa histórica a efecto ideológico.

Pero en el cuerpo de su análisis Lukács no insiste demasiado en el factor 1848, y sus hallazgos analíticos son de la mayor sutileza y profundidad. Escribe: «La falta de acción, la mera descripción del *milieu,* la substitución de lo típico por lo de término medio, aunque sean síntomas esenciales de la decadencia del realismo, tienen sus orígenes en la vida real, y es desde ella desde donde se cuelan en la literatura», y por todas partes encontramos que tales y tales escritores, no mencionados por él, atestiguan sus afirmaciones. Él dice que «los viejos escritores participaron en la lucha social, y sus actividades como escritores fueron... parte de esa lucha», mientras que, después de 1848, «no encontraban nada a lo que pudieran apoyar de todo corazón», y, en consecuencia, «se mantuvieron como meros espectadores del proceso social».[46] Eso vale para las vidas de los escritores y para su arte: cuando Dickens quiere alcanzar el centro del conflicto en Inglaterra, para escribir *Tiempos difíciles,* tiene que ir a Preston para reunir material, y, en persecución del mismo fin, Disraeli y George Eliot tienen que leer Libros Azules, Informes Parlamentarios, y abrir los ficheros del *Times.*[47] Cuando Lukács llega algo más lejos y dice que «el nuevo tipo de realista se convierte en un especialista de la expresión literaria, un "virtuoso", un "científico de sillón" que hace una "especialidad" de la descripción de

46. *Studies in European Realism,* pp. 169, 140-1.

47. John Forster, *The Life of Charles Dickens* (sin fecha, Gadshill Ed.), II, pp. 147-8; Cross, *George Eliot's Life,* pp. 386, 396; A. Kettle, «Las primeras novelas victorianas con problema social», en *From Dickens to Hardy,* ed. B. Ford (1957), p. 178.

la vida social del presente» (*Studies*, p. 141), ha definido aspectos centrales de escritores tan diferentes como Flaubert, Henry James y Zola, y las peculiares limitaciones que resultan del aislamiento de éstos: la tendencia de Flaubert a mostrarse «clínico» respecto de sus personajes, la tendencia de James a insistir en el valor raro o especial de sus temas más allá de lo que realmente describe, y la mezcla zolesca de lo documental y lo melodramático. El carácter típico de la obra de Dickens funciona como nota básica a lo largo del ensayo de Lukács, aunque éste trata específicamente a otros escritores: por ejemplo,

> "Hay una grandeza paradójica en el hecho de que mientras su [de Tolstoy] esfuerzo consciente iba constantemente dirigido hacia la superación moral y religiosa de esa rígida división de la sociedad en dos campos hostiles, en su producción literaria la realidad que él describía con implacable fidelidad ponía constantemente de manifiesto la impracticabilidad de ese sueño favorito del autor..." [48]

También, sobre el modo en que los grandes escritores estaban ahora obligados a encontrar en las ciudades, por poco prometedoras que pareciesen, el material para un arte vivo:

> "Naturalmente esa fascinación no es ya la magia clara, brillante, sencilla, de la infancia de la raza humana (*sic*), tal como la encontramos en Homero. El esfuerzo de los grandes realistas por mantenerse fieles a las realidades de la vida tiene como resultado inevitable el que cuando retratan la vida bajo el capitalismo, y en particular la vida en las grandes ciudades, tienen que convertir en poesía toda la espectral oscuridad, toda la horrible inhumanidad de esa vida. Pero esa poesía es verdadera poesía: llega poéticamente a la vida precisamente a causa de su no mitigado horror. Ese descubrimiento y revelación de la belleza poética en la terrible fealdad del mundo capitalista está inmensamente alejada de aquellas copias fotográficas de la superficie que utilizan la desesperanza y la desolación del asunto como medio de presentación." [49]

48. Ver mi Introducción a *Tiempos difíciles*, ed. Penguin, 1969, pp. 34-5.
49. *Studies in European Realism*, pp. 146-7, 158.

Aunque eso es acerca de *La muerte de Iván Ilych,* de Tolstoy, nos define sin más a Baudelaire, *The Waste Land, Bleak House, Our Mutual Friend,* y *The Secret Agent,* el modo en que sus autores son capaces de hacer posible, con la pericia del genio, que lo peor de la vida de la ciudad sature su arte aunque ellos se vuelvan contra ese ambiente al nivel de su opinión o de su concepto de la vida. Sobre Dickens, en relación con la tendencia principal de su tiempo, resume así Lukács:

"...existe una diferencia considerable entre los escritores que insistentemente ponen de relieve esa tendencia de la vida en sus escritos... y los escritores que se esfuerzan en nadar contra la corriente, que no aceptan los efectos del capitalismo simple y directamente como hechos consumados... sino que describen la *lucha* cuyo resultado final (por regla general, aunque en modo alguno siempre) es la llegada al ser de esa mediocridad prosaica, antipoética." [50]

Ahí entran, precisamente, *Bleak House,* y *Great Expectations,* y *Middlemarch,* y *The Ragged Trousered Philanthropists.* En el lado negativo: «los pocos personajes literarios significativos producidos por esa literatura [posterior a 1848] fueron casi todos retratos estáticos, estilo naturaleza muerta, de gentes de término medio»: Emma Bovary de Flaubert, Pip, en *Great Expectations* (*Grandes esperanzas*), Stephen Blackpool en *Hard Times* (*Tiempos difíciles*), «mientras que las figuras que pretenden una talla por encima del término medio... no podían ser otra cosa que pseudo-héroes con aspecto de caricaturas, vanos tratantes en frases, opuestos de una manera grandilocuente y hueca al capitalismo».[51] Ahí entran, precisamente, el Charles Egremont de Disraeli (en *Sybil*), los Félix Holt y Daniel Deronda de George Eliot, aunque Lukács parece no conocer en absoluto esas obras.

Pero el caso no puede quedar en eso, porque una vez más Lukács ha seguido una teoría histórica que no es valedera en suficientes puntos. La primera idea del ensayo es que Tols-

50. Ibid., p. 189.
51. *Studies in European Realism,* p. 169.

toy en Rusia e Ibsen en Noruega fueron capaces de elevar el realismo a nuevos niveles, mientras que en occidente éste fue petrificante, porque Escandinavia y Rusia estaban retrasadas en la capitalización de sus economías.[52] Aquí parece haber dado Lukács uno de sus saltos especulativos, pues cuando saca sus conclusiones críticas éstas no se adaptan del todo a la literatura. Escribe que Tolstoy «ofrece siempre una masa deslumbrante de pequeños detalles brillantemente observados; pero su presentación nunca cae en la vacía trivialidad de sus contemporáneos occidentales».[53] Ahora bien, los escritores con los que habría que compararle son George Eliot y Henry James, que con seguridad sobresalen no solamente en materia de detalles significativos, sino también en aquello por lo que Lukács ha elogiado justamente *La muerte de Iván Ilych*:

"por contrastar agudamente esa vida tristemente falta de significado con el duro hecho de la muerte inminente e inevitable... [pone] ante nosotros todos los rasgos de la vida de la clase media en la sociedad burguesa... nunca sobrepasa los límites de lo común y medio, y, aun así, presenta un cuadro completo de la vida como un todo, y no es común y medio en ninguno de sus momentos."

Eso es precisamente (salvo por lo que hace a la extraordinaria fuerza con que Tolstoy subraya la muerte misma) *Middlemarch* y *Deronda*, y de las obras de James *Washington Square* y *In the Cage*, y *The Bench of Desolation* vida puramente ordinaria, cuyo impacto en nosotros es tan poderoso como lo heroico o notable; gentes que empujan y luchan contra los férreos límites de su sociedad antes de caer de espaldas, derrotados; gradualmente, unas vidas en congelación siguen su ruta, con perfecto realismo, hacia sus finales. La mayoría de lo que Lukács desea presentar como único en Tolstoy está presente en abundancia en uno u otro contemporáneo occidental; así pues, el avanzado desarrollo capitalista del oeste no ha puesto al arte el límite que la tesis de Lukács hace suponer a éste; además, si fue la vida todavía no petrificada

52. Ibid., 134-9.
53. Ibid., p. 171.

de Rusia lo que produjo a Tolstoy, ¿por qué no hubo un escritor de esa calidad en la etapa equivalente en el mundo occidental? Es evidente que Lukács ha pasado por alto ciertos factores tales como el tamaño de Rusia, la variedad de la experiencia interior de una misma sociedad, y el genio creador del propio Tolstoy, que permitió a éste beneficiarse de aquella experiencia. En conclusión: lo que falta a Lukács es un sistema lógico con el que poner a prueba sus hipótesis. Una prueba sencilla es suponer la hipótesis opuesta; si ésta da buenos resultados, entonces esa parte de la tesis original tiene que ser modificada o abandonada.

Esa inadvertencia es, desde luego, la de un pionero, que tiene que marcar la senda. Las lagunas en parte de su conocimiento *histórico* se deben principalmente a la prolongada guerra fría que se inició en 1917: por ejemplo, la persistente negativa occidental a reconocer que ha habido una literatura soviética digna del nombre, y viceversa. Las debilidades en parte de sus análisis *críticos* son quizás un defecto de la superteorética tradición alemana en filosofía. Lo que ahora nos toca es reelaborar sus tesis, libres de los temores y evasiones de la guerra fría, equipados con esa historiografía que ha alcanzado ahora hasta las mismas raíces en tantas áreas clave,[54] y recordando constantemente, al leer literatura, el discriminar tan finamente como puede hacerlo el mejor de los críticos no-historicistas. No podemos pasarnos sin la audacia de Lukács al establecer conexiones y penetrar con la mirada hasta las causas. Igualmente, no podemos pasarnos sin la sensibilidad en cuestiones axiológicas, de detalle y de oportunidad, que han sido desarrolladas por tipos más empíricos de pensamiento literario.

54. Por ejemplo, de E. H. Carr sobre la Revolución Rusa, en Edward Thompson sobre el desarrollo de la clase obrera inglesa.

8. EL CONCEPTO DE «LO BELLO» EN LUKACS

Stanley Mitchell

«Lo bello» suena hoy como un término anticuado, no científico, poco sólido. La ciencia estructuralista, que en Francia está reemplazando al viejo marxismo humanista y racionalista, no quiere tratos con él. Por el contrario, en Rusia, compendio tras compendio sobre «lo bello», «lo feo», «lo estético», «lo artístico», «lo artísticamente-bello», «lo naturalmente bello», son propuestos como tesis doctorales, de un modo, y con un contenido, que recuerdan poderosamente el academicismo del siglo diecinueve, o un escolasticismo aun anterior.

Es posible que el estructuralismo sea preferible al academicismo. Pero no es un substituto del humanismo. Lukács toma posición a favor de las centrales tradicionales humanistas del marxismo, que se remontan hasta Grecia y el Renacimiento. Sobre el Renacimiento, escribió Engels:

"Los héroes de aquella época no habían sido aún esclavizados por la división del trabajo, cuyos efectos limitadores, unilaterales, encontramos con tanta frecuencia en sus sucesores. Pero lo que les caracteriza particularmente es que, casi sin excepción, viven y trabajan en el mismo corazón de su tiempo, de los movimientos y luchas prácticas de éste; toman partido, y batallan, éste con la espada y la pluma, aquél con daga, muchos con lo uno y lo otro. De ahí esa plenitud y fuerza de carácter que les convierte en hombres completos. Los eruditos estudiosos eran la excepción: y éstos

eran o gentes de segunda o tercera fila o filisteos precavidos temerosos de chamuscarse los dedos." [1]

Georg Lukács no es, ni ha sido nunca, un filisteo precavido. Ha puesto siempre sus creencias en práctica y ha sabido permanecer en pie en el fuego cruzado de los movimientos ideológicos y políticos de su tiempo; comisario político en la revolución húngara de 1919, refugiado en Viena, agente secreto en el Budapest de Horthy, sentenciado allí a muerte, en su ausencia, refugiado de nuevo de la Alemania de Hitler, encarcelado brevemente por Stalin, Ministro en el Gobierno de Imre Nagy en 1956. Lukács no se ha mantenido encerrado en su estudio. Y su mejor obra, el *pathos* que subyace al estilo infatigablemente abstracto del precoz universitario de Heidelberg —un estilo que cambió, pero que nunca le abandonó— despide el calor de un verdadero revolucionario. Aunque actualmente está consagrado a una estética sistemática de alcance hegeliano, lo «estético» como tal no ha sido nunca para Lukács una mera categoría filosófica, sino más bien un arma que el hombre ha forjado en su propia defensa. Lo estético, a los ojos de Lukács, la experiencia estética y la forma estética, declaran, como ninguna otra capacidad, que el hombre es un todo, en el sentido renacentista, a pesar de los estragos de la división de trabajo y de la sociedad clasista. Lukács escribe en su *Estética*:

"El anhelo humano por un modo moral de vida, en el que el mando ético exprese el núcleo más íntimo de la personalidad, y desde allí irradie sobre toda la periferia entera de afectos y sentimientos, deseos y pensamientos, no de una manera tiránico-dualista, sino orgánicamente, como la manifestación adecuada de la personalidad total, tal anhelo mana de la misma naturaleza de la moralidad. Cuando ese anhelo lucha en busca de una expresión intelectual adecuada —y lo hará así en particular en aquellos períodos en los que los ideales éticos son ya, o son todavía, socialmente problemáticos— entonces es sumamente probable, y, con frecuencia, históricamente inevitable que tal anhelo se exprese también

1. Karl Marx y Friedrich Engels, *Über Kunst und Literatur* (*Sobre arte y literatura*), ed. Michail Lifschitz, Bruno Henschel und Sohn, Berlín, 1951, página 173.

en categorías estéticas. Porque el reflejo estético de la realidad crea siempre una unidad de lo exterior y lo interior, del contenido y la forma del carácter y el destino, etc., en la que se hacen coherentes el sentido y el espíritu. Incluso cuando su tema es el de una colisión, de la clase que hemos sugerido, la colisión, en el reflejo artístico, aparecerá menos dualísticamente escindida de lo que sería normalmente el caso en la vida misma. Y esto no será así como un resultado de una petrificación de los conflictos vitales, sino al contrario, a causa de que el reflejo estético está de tal modo orientado sobre el mundo que pone de manifiesto con mayor claridad que la vida misma el hecho de que la individualidad humana conservará una unidad última a través de las más fuertes e insolubles divisiones, y a pesar de éstas."[2]

Lo ético, dice Lukács, trata de emparejar la intención con el resultado, la voluntad con la acción. Rara vez, si alguna, llega a tener éxito en tal intento; porque, en primer lugar, la vida está demasiado llena de accidentes y, en segundo lugar, la misma dialéctica de la vida, lo que Hegel denominó «la astucia de la razón», enfrenta intención y voluntad con sus opuestos en la práctica en cada etapa del progreso social e histórico. Pero la forma estética, mantiene Lukács, requiere precisamente esa coincidencia: el caso individual sólo alcanza validez estética mediante su generalización simbólica, mediante la coherencia, la síntesis dialéctica de «sentido y espíritu», es decir, de lo sensible y lo significativo.

La ontología de Lukács es la misma de Aristóteles: el hombre es *zoon politikon,* animal social. El dicho aristotélico, declara Lukács, tiene aplicación en toda la gran literatura realista:

"Aquiles y Werther, Edipo y Tom Jones, Antígona y Anna Karenina; sus existencias individuales —su «ser en sí» (*Sein an sich*), en terminología hegeliana, su «ser ontológico», según lo expresa una terminología más a la moda— no pueden distinguirse de su circunstancia social e histórica. Su significación humana, su individualidad específica, no puede ser separada del contexto en el que fueron creados."[3]

2. Georg Lukács, *Werke,* Lucherhand, Vol. 12, pp. 578-9.
3. Georg Lukács, *Realism in Our Time,* Harper & Row, Nueva York, 1964, p. 19.

En su libro *Wider den missverstandenen Realismus,* del que está tomado el pasaje anterior, Lukács hace la denuncia del modernismo por tratar al hombre como un solitario. Él vitupera este enfoque, al que considera anti-estético, por socavar la esencia social del hombre, y, en consecuencia, la misma identidad individual de éste. La soledad, explica Lukács, es en verdad una experiencia muy extendida y típica en la moderna sociedad capitalista; en tal sentido, es un fenómeno social. Sin embargo, está encuadrado y trascendido por el movimiento de la sociedad más allá del capitalismo, hacia una vida más comunitaria. Así, la soledad moderna es específica de la moderna sociedad capitalista; no hay que convertirla en una *condition humaine.* No es más que un fenómeno parcial, según lo expresa Lukács: «un fragmento, una fase, un climax o anti-climax en la vida de la comunidad como un todo».[4]

En la estética de Lukács lo bello es un caso especial de lo estético, y coincide aproximadamente con la noción de «lo ingenuo» de Schiller, tal como aparece en el ensayo *Sobre lo ingenuo y la poesía sentimental.* Lo ingenuo, según Schiller, es una condición de la unidad espontánea entre hombre y naturaleza; lo sentimental es la fragmentación de esa condición por la división social y su reconstitución en la conciencia del artista en términos de un ideal. Lukács procura una base marxista a la teoría de Schiller.

Para Schiller «naturaleza» o sociedad natural es una condición donde lo personal y lo social armonizan sin la mediación de la maquinaria legal, donde la moralidad está basada en la costumbre, y no hay dualidad alguna que divida un código externo del interno. En su antagonismo con las divisiones de la sociedad moderna Schiller se hace dualista, y busca desesperadamente una reconstitución de la unidad social del hombre desde dentro, la producción, por así decirlo, de un estado estético dentro del cual sea posible vivir con independencia del político. El estado estético pasa a ser entonces una base desde la cual transformar la realidad socio-política exterior (por medio del auto-perfeccionamiento personal y de la emu-

4. Ibid., p. 20.

lación). (El pensamiento no es muy distinto del de Matthew Arnold, en quien Schiller influyó indudablemente; excepto que Schiller tenía más excusa para su programa de revolución interna en la Alemania fragmentada, particularista, semi-feudal, *fin-de-siècle*, del XVIII, que Arnold en el sólido régimen de la Inglaterra victoriana, con su burguesía y su proletariado claramente definidos.) Así pues, Schiller es un monista cuando trata de «lo ingenuo», y un dualista cuando enfrenta el arte sentimental y la consciencia de su tiempo y de su sociedad.

Lukács, como marxista, conserva íntegro su monismo. Traducido a sus propios términos, «lo sentimental» viene a cumplir bastante exactamente la función de lo estético como tal: sostener la unidad esencial del hombre como animal social, cualesquiera que sean las atomizaciones que le dividen.

Como Schiller, Lukács ve el ideal de lo bello o lo ingenuo encarnado en el arte y en la vida pública de la ciudad-estado griega. Pero Lukács ofrece una explicación marxista basada en progresos logrados más tarde por la antropología del siglo diecinueve: a saber, que la *polis* griega representa un ejemplo especialmente afortunado de la disolución del comunismo primitivo, y que, particularmente por la supervivencia activa del mito —y un mito de un tipo único, antropomorfizante— los ciudadanos de Atenas podían, a pesar de sus propias divisiones de clase, recuperar un sentimiento de unidad tribal. La Edad de Oro se convirtió por ello en un ideal ético y estético; un ideal que ha perdurado desde entonces y se ha fundido en su complementario polar, la noción de utopía. El propio marxismo brotó del socialismo utópico. Su visión de una sociedad sin clases depende de la noción de un progreso históricamente inevitable a partir de una primitiva sociedad sin clases.

Es entre esos dos polos, entre el recuerdo de una sociedad sin clases (y recuerdos así no están muy distantes en algunas partes del mundo de hoy) y la visión de una sociedad sin clases, donde una estética marxista tiene que encontrar sus tensiones y sus leyes. La noción marxista de belleza, en particular, requiere de un modo ineludible esa fe histórica, a saber, que la unidad orgánica entre el individuo y la sociedad, el cumplimiento del ideal humanista del hombre completo, solamente es posible en una sociedad sin clases.

En la estética de Lukács sólo el hombre completo es bello, o, mejor, la belleza se encuentra en la representación directa, no mediada, sin sinuosidades, del hombre completo. De ahí que, siguiendo a Schiller, Goethe y Hegel, Lukács tome como su medida e ideal artístico aquel carácter plástico, escultural, antropomórfico, antropocéntrico, del arte griego, que hace juego con su *ethos* social activo, público y dramático.

Atenas estaba ligada por un lazo social único a una sociedad gentil precedente. ¿En qué otra parte, en una sociedad clasista, puede un marxista buscar «lo bello»? Está claro, como testimonia la anterior cita de Engels, que en el Renacimiento, período cultural que no solamente se inspiró en la Atenas clásica, sino que introdujo una renovada sociedad mercantil. Engels nos recuerda que los hombres del Renacimiento estaban todavía libres de las trabas y restricciones de la posterior especialización burguesa; todavía podían ser hombres hábiles para muchas cosas. «Los hombres que fundaron el moderno dominio de la burguesía», observaba Engels, en el mismo pasaje antes citado, «pudieron estar limitados de toda clase de modos, pero nunca de un modo burgués».[5]

Aún así, cuando Lukács estudia «lo bello» en conexión con el Renacimiento, nombra solamente una figura, y una que es mucho menos típica de aquella volcánica energía múltiple que excitaba a Engels. Se trata de Rafael. Lukács no hace más que mencionarle. He aquí el contexto, que incluye también los nombres de Mozart y Pushkin (está tomado de un examen del período clásico de Goethe en el libro *Skizze einer Geschichte der neueren deutschen Literatur, Esbozo de Historia de la Literatura Alemana Moderna*):

"Los períodos clásicos de la literatura, el arte o la filosofía son por lo general muy cortos. Una armonía estética que rehúsa falsificar la sociedad, ignorar sus contradicciones, requiere precondiciones sociales que rara vez pueden mantenerse a lo largo de un período dilatado. Pero es precisamente la unidad de la veracidad despiadada con la belleza lo que compendia lo verdaderamente clásico como distinto de lo clasicista y académico. En general, las contradicciones sociales o bien se manifiestan de una manera

5. Karl Marx y Friedrich Engels, obra citada, p. 173.

demasiado abrupta, o bien se mantienen demasiado poco desarrolladas para que las relaciones entre los hombres aparezcan con contornos claros, expresivos y bellos. En consecuencia, en la historia, hasta hoy, solamente ha sido posible conseguir belleza y mantener una resuelta veracidad artística en circunstancias breves y excepcionales. Las oportunidades para el desarrollo de todo un período de esa especie, para la aparición de un Rafael, un Mozart o un Pushkin, son muy tenues, y nunca duran más allá de un breve espacio de tiempo."[6]

Personalmente, encuentro que éste es el pasaje más excitante de la obra de Lukács. Y, sin embargo, ¡qué abstracto, qué general! Lukács sugiere aquí un modelo sociológico que dé cuenta de la aparición de lo «bello», de la eflorescencia en la sociedad y el arte de esa totalidad humana, esa armoniosa unidad de la personalidad, esa «normalidad», que solamente una sociedad sin clases promete cumplir, pero que esos preciosos momentos históricos anticipan brevemente.

Pero ¿qué es ese momento mágico, ese equilibrio dialéctico entre contradicciones sociales, entre lo que se manifiesta demasiado abruptamente y lo que no llega a desarrollarse? ¿Dónde encontramos ese equilibrio, esa estación espiral ascendente que lleva a los estetas burgueses, a los que Lukács desprecia, a hablar de lo «eternamente humano»? Keats simbolizó ese momento en su *Urna griega*:

Tú, forma silente, te burlas de nosotros
como la eternidad. ¡Fría pastoral!
Cuando la vejez desgaste esta generación
tú permanecerás entre nuevas miserias
distintas de las nuestras, amiga del hombre,
al que dices: «la belleza es verdad, la verdad es belleza»
Eso es cuanto sabes en la tierra, y cuanto necesitas saber.

La idea no está muy alejada de la de Lukács. En realidad, éste incluye a Keats y Shelley, junto con Hölderlin, Goethe y Pushkin, como testigos de un breve intento de renovar el

6. Georg Lukács, *Skizze einer Geschichted der neueren deutschen Literatur* Aufbau-Verlag, Berlín, 1955, p. 30.

ideal clásico de belleza en el período que siguió a la Revolución Francesa. En su ensayo sobre Pushkin (el único lugar en el que trata por extenso de «lo bello») escribe:

"Si al lado de Pushkin pensamos en Hölderlin y Goethe, en Keats y Shelley, podemos alcanzar a ver, en términos históricos, un intento original y monumental, por breve que fuera su vida, de renovar el ideal clásico de belleza, como resultado de los cambios que la Revolución Francesa y Napoleón habían forjado en la imagen de Europa. Fue aquel período —paralelo a la «Revolución Industrial» inglesa— el que elevó la producción capitalista y la sociedad burguesa hasta el verdadero poder, y que, en la Europa central y oriental, convirtió esto en la principal tarea a cumplir."

Lukács procede después a tratar, otra vez, lamentablemente, de modo demasiado general, de ese equilibrio de contradicciones del que hemos estado hablando:

"Este período se distingue de la Ilustración, que había preparado el camino a la Revolución, por el hecho de que las contradicciones básicas de la nueva sociedad ya han aparecido, aunque nadie sea todavía adecuadamente consciente de las mismas (es decir, desde un punto de vista económico y de clase). Por otra parte, no son aún lo suficientemente obvias para constituir el centro de todas las manifestaciones de la vida cultural. Eso es efectuado en Europa por la Revolución de Julio y la ola de realismo crítico que la sigue."[7]

Lukács establece, desde luego, distinciones entre sus poetas. Ve a Keats y Hölderlin como jacobinos retrasados, que no pueden ponerse de acuerdo con la realidad post-revolucionaria, como poetas elegíacos que lamentan el ocaso de los dioses de la Edad de Oro. Shelley, por el contrario, llega a ver la futura liberación de la humanidad, el alborear de la revolución proletaria. El desencadenamiento de Prometeo no es sino una versión-himno del encargo de Shelley a los trabajadores:

7. Georg Lukács, *Der russische Realismus in der Weltliteratur* («El realismo ruso en la literatura universal»). Aufbau-Verlag, Berlín, 1953, p. 24.

Sembrad la simiente; pero no dejéis cosechar a ningún tirano;
encontrad riqueza; pero no dejéis acumular a ningún impostor;
tejed vestidos; pero no dejéis que los vista el holgazán;
forjad armas; pero llevadlas para vuestra defensa.

Lukács no entra en un análisis más serio de Shelley. Porque el etéreo platonizante que era Shelley apenas satisface sus exigencias de forma sensible, tangible. De ahí que él se encuentre mucho más a gusto con las figuras más transigentes de Goethe y Pushkin.

Transigente es una palabra dura e injusta para aplicarla a Pushkin. El poeta ruso tuvo la experiencia de la secuela rusa de la Revolución Francesa, la pequeña revuelta abortiva de 1826, que resultó directamente de la participación de oficiales aristócratas librepensadores en las guerras napoleónicas. Muchos de sus amigos responsables de aquella revuelta fueron colgados o enviados a Siberia. El propio Pushkin, ya en el exilio por haber escrito y puesto en circulación versos que incitaban a la insurrección, fue llamado de nuevo a la capital, y se le devolvió la libertad al precio de quedar puesto bajo la supervisión personal del nuevo, encantador, cruel y obscurantista zar Nicolás I.

Durante la última década de su vida (murió en 1837), la experiencia que tuvo Pushkin de las terquedades de la historia rusa le llevó a adoptar opiniones conservadoras; y sentía una necesidad social de la corte y de la capital. Pero espiritualmente no transigió nunca. No hay en él ni una onza de filisteísmo.

¡Qué diferencia de Goethe! Y Lukács hace de esa diferencia la base de una extensa comparación entre ambos, en su ensayo sobre Pushkin. La medida que aplica a cada uno de ellos es su norma de belleza helénica, que él deriva en muy buena parte del propio Goethe. Y encuentra a éste defectuoso precisamente por la razón por la que los críticos burgueses han solido elogiarle, a saber, su comprensión de las virtudes del compromiso transigente, el haber sabido superar su juventud «titánica» y serenarse en una madurez «apolínea». La noción lukácsiana del equilibrio en las contradicciones sociales no llega, pues, a identificarse con la Aurea Mediocritas,

aunque se acerca a ésta peligrosamente, en particular en su negativa a ver bien alguno en ninguna especie de romanticismo (él reclasifica a Scott, Byron y Shelley como realistas).

He aquí el centro de la comparación de Lukács entre Pushkin y Goethe:

"Dijimos que la belleza rescata al hombre de los efectos distorsionantes de la sociedad capitalista, del dominio clasista, y que lo hace presentando al hombre completo en su inmediatez. Esto es, no mediante métodos indirectos, sea que éstos tomen la forma de una compasión excitante por la ruina del hombre, recitando elegías sobre la misma, o vengándola artísticamente, por ejemplo, mediante la ironía, como ocurre más tarde en la moderna literatura burguesa, y lo que ya encuentra su pronóstico teorético en la obra del contemporáneo de Goethe, Schiller.

Goethe reconoce ese problema con gran claridad, con todas las dificultades del mismo, tanto en el interior de la sociedad burguesa en general como en la sociedad alemana de su tiempo, en particular. Acerca de las posibilidades de una literatura clásica moderna, tiene esto que decir: «¿Cuando y dónde surge un autor clásico nacional? Cuando encuentra en la historia de su nación grandes acontecimientos y las consecuencias de éstos en una unidad feliz y significativa; cuando en las actitudes de sus compatriotas no deja de descubrir nobleza, o en sus sentimientos profundidad, y en sus acciones fuerza y consecuencia; cuando él mismo, animado de espíritu nacional, se siente facultado, por una capacidad de genio que existe en él, para simpatizar igualmente con el ayer y el hoy...» Y entonces, pasando revista a la escena alemana de su tiempo, añade con resignación: «No deseamos los cataclismos que en Alemania podrían producir obras clásicas.»

Esa fractura, comenta Lukács determina todas las actitudes, toda la posición poética y humana de Goethe: éste ve la necesidad de una revolución democrática para que la cultura alemana pudiera ser verdaderamente renovada; al mismo tiempo, no solamente la considera imposible en su tiempo, sino que se aparta de ella en su interior, espiritualmente. A través de esa actitud escindida hacia la revolución salen arrolladoramente, como a través de un escape todas las inconsistencias, las vacilaciones, las dicotomías en la teoría y la práctica artística de Goethe, de las que tan libre está el arte de Pushkin." [8]

8. Ibid., pp. 39-40.

Lukács procede entonces a mostrar cómo Goethe intenta el cumplimiento del ideal clásico de belleza por dos caminos opuestos. El primero es el de su poema épico *Hermann y Dorotea,* en el que aspira a trasplantar una forma clásica a un rincón provinciano de la Alemania moderna, donde el tema épico, la Revolución Francesa, se retira a un amenazante segundo plano. Lo así producido, dice Lukács, no es una epopeya, sino un idilio (esto es, una de las categorías «sentimentales» modernas de Schiller). El segundo camino de Goethe es el de *Wilhelm Meister,* una novela, la forma burguesa *par excellence,* en la que, en vez de imponer modelos clásicos, intenta dar forma a la realidad contemporánea en torno a los ideales del humanismo burgués. Así, la finalidad es descubrir en cada personaje su esencia específica, y llevarle, a través del error, a desplegar aquella esencia en su apropiado contexto práctico, público, esto es, hacerla verdaderamente genérica. Goethe tiene éxito, pero al inevitable coste (dada la Alemania de su tiempo) de hacer una novela utópica.

Pushkin, dice Lukács, escapa al dilema de lo idílico y lo utópico. En su novela en verso *Eugene Onegin,* una obra que no es ni poema épico ni novela prosaica, que es tierra de la tierra rusa y enteramente no-utópica, Pushkin logra encarnar «lo bello», al crear lo que Lukács describe como «la unidad orgánica de las aspiraciones contemporáneas a la belleza».

El principal depositario de esa unidad orgánica es la heroína de Pushkin, Tatiana. Ésta une, según Lukács, refinamiento moral y raíces populares, y de ese modo contrasta con las heroínas de Goethe que, en conjunto, se dividen entre esas dos cualidades: las Leonoras y Natalias por una parte; las Gretchens, Klärchens y Philines por otra. Las divisiones de clase entre los personajes femeninos de Goethe son obvias. La Tatiana de Pushkin es una muchacha provinciana y luego aristocrática metropolitana, en íntimo y nutricio contacto con el pueblo, simbolizado en el poema por su doncella aldeana.

Así, Lukács ve tres períodos, tres equilibrios de contradicciones de clase que hacen posible «lo bello»: la *polis* griega, la ciudad-estado italiana del Renacimiento, y el período europeo que sigue a la Revolución Francesa hasta 1830. En su obra crítica concede la mayor atención al tercero de esos períodos.

Su figura literaria central es Goethe (a pesar de su admiración por Pushkin), su filósofo central es Hegel, ambos alemanes resignados, que se acomodaron al *status quo.* El estudio que Lukács hizo de Hegel está consagrado a la juventud del filósofo, y concluye con un capítulo sobre la *Fenomenología del espíritu,* a la que compara en aquél, y más por extenso en su libro sobre Goethe, con el *Fausto.* Para Lukács esas dos obras son los supremos logros intelectual y artístico de la época, porque intentan mostrar al hombre como el microcosmos de la historia: el *Fausto* de Goethe, personificando el trabajo de la especie humana; el Espíritu de Hegel, exhibiendo los saltos y revoluciones de la conciencia individual, al magnificarse el sujeto a sí mismo mediante su exteriorización y alienación en objeto auto-conocido. Una y otra obra son consideradas como el final del período clásico de poeta y filósofo, respectivamente; y ambas coinciden, más o menos, con el colapso final, bajo los cañones de Jena, del decrépito Sacro Romano Imperio y la garra huesuda que durante tan largo tiempo había tenido presos tanto a la Alemania moderna como a sus modernos Faustos, sus Goethes, Schillers y Hegels, eruditos estudiosos, profesores privados, ministros de pequeñas cortes. Después de la *Fenomenología,* Hegel se convierte en un filósofo más abstracto. En la segunda parte de *Fausto,* Fausto no puede ya representar a la especie humana más que de manera alegórica. Lo que Heine llamó *Kunstperiode,* el período artístico, un término central en la estética de Lukács, es ya cosa del pasado. Fausto no puede lograr su sueño de «hombres libres, en un mundo libre», más que en una visión, cuando ya está viejo y ciego. El método de que se ha valido para perseguir aquel objetivo es la magia mefistofélica de la empresa capitalista y la explotación. Mefistófeles gana la apuesta, pero la historia, bajo el disfraz simbólico de un cielo católico, interviene para salvar a Fausto, para redimir lo que Lukács llama su corazón humano. Así pues, la presentación directa, inmediata, del hombre completo ha dejado de ser posible. La Revolución de Julio de 1830 confirma el final del feudalismo. Hegel muere en 1831, Goethe en 1832. Sólo el corazón humano sigue siendo redimible, como un talismán humanista, para la posteridad.

Volvemos a la substancia de nuestra cita anterior, en la que Lukács conecta la forma estética con necesidades éticas. A la luz de nuestras posteriores observaciones, aquel pasaje podría ahora sonar más interesante:

"El anhelo humano por un modo moral de vida, en el que el mando ético exprese el núcleo más íntimo de la personalidad, y desde allí irradie sobre toda la periferia entera de afectos y sentimientos, deseos y pensamientos, no de una manera tiránico-dualista, sino orgánicamente, como la manifestación adecuada de la personalidad total, tal anhelo mana de la misma naturaleza de la moralidad. Cuando ese anhelo lucha en busca de una expresión intelectual adecuada —y lo hará así en particular en aquellos períodos en los que los ideales éticos son ya, o son todavía, esencialmente problemáticos— entonces es sumamente probable, y, con frecuencia, históricamente inevitable, que tal anhelo se exprese también en categorías estéticas."[9]

Está claro que la noción de ideales éticos que parecen, o ya o todavía, socialmente problemáticos, es similar a la de contradicciones sociales que se manifiestan o demasiado abruptamente o demasiado débilmente. Es cuando hay irregularidad en la estructura de las contradicciones sociales —y aquí podemos empezar a hablar *estructuralmente*—, esto es, cuando los ideales éticos están profundamente desajustados con la realidad, cuando estalla el grito que reclama la vindicación estética de lo esencialmente humano. Hace pocos años, en el Suplemento Literario del *Times*, Lukács trataba de Shakespeare precisamente en esos términos éticos y estéticos, en términos de un humanismo escénico que preservaba, por trágico que fuera el precio a pagar, una individualidad, a la vez sensible y genérica, de la personalidad.[10] *Hamlet* o el *Rey Lear* serían ejemplos patentes.

Pero Shakespeare, ¿debe ser caracterizado como «bello», o no? ¿Ha sobrepasado las márgenes de lo «problemático», o contiene aún ese «problemático» dentro de una insumisa totali-

9. Georg Lukács, ob. citada, p. 578.
10. *Times Literary Suplement*, 23 de abril de 1964.

dad? Lukács utiliza a menudo la expresión «de una belleza verdaderamente shakespeareana», pero meramente como una frase de profano, sin intención filosófica consciente.

He utilizado la palabra «totalidad», que ha sido estudiada en un ensayo anterior. Tengo que añadir a ella, para redondear los componentes de la estructura lukácsiana de «lo bello», la de «lo popular» (*das Volkstümliche*). El individuo es un todo, dice Lukács, si se le ve como parte de un todo más grande; es bello si es directamente «microcósmico» de ese todo. Así, los personajes del teatro griego son inseparables del coro. La comunidad en la que viven, cuyo apoyo y simpatía tienen que conquistar y retener, está en escena con ellos, continuamente.

La Inglaterra shakespeareana no es la *polis* ateniense. Pero Londres es una ciudad focal, que atrae a su cultura urbana a campesinos como Shakespeare. Tiene patricios, tiene plebe. Todos ellos están allí, en el público. Aparecen episódicamente, en escenas de multitud, sobre el escenario. La escena de multitud, según Lukács, es la contrapartida estética del coro del teatro griego. Conserva, de una forma más diversificada, aquel mismo sentido de totalidad, de un mundo total participante, de una serie total de valores, por frágil y contradictorio que ese medio pueda ser comparado con el de los griegos.

Tal vez la tangibilidad estética natural de Shakespeare le permita seguir siendo «bello» de un modo que está excluido de la segunda parte del *Fausto*, que se queda en poema filosófico-lírico-dramático, más bien que un drama representable. Lukács no nos lo dice. Pero podemos aproximarnos a una posible respuesta si examinamos su ensayo sobre el drama de Pushkin *Boris Godunov*. Porque allí, y en toda la obra de Pushkin, Lukács destaca dos cualidades ausentes en Shakespeare, y que el crítico considera indispensables para «lo bello», a saber, el historicismo y el laconismo. (La inclusión del historicismo en un concepto de belleza plantea una gran cuestión clave, si pensamos en Grecia y el Renacimiento. Como Lukács no ha escrito nunca sistemáticamente acerca de la belleza, no se ha enfrentado con esa cuestión. Pero ha dicho que la literatura puede ser inconscientemente histórica mucho antes de una época históricamente consciente, y que así es especialmente

en el caso del teatro, a causa del natural interés de éste por los choques entre el pasado y el presente.)[11]

La época de Hegel, la dialectización del racionalismo en la Europa post-termidoriana, produjo una concepción de la historia como un proceso que se mueve a saltos, en zigzags, por arranques hacia delante y retrocesos. Hegel no hizo sino sistematizar ideas que habían sido expresadas antes de la Revolución por figuras tan opuestas a la situación establecida como Vico, Rousseau, Herder. Por primera vez los hombres pudieron mirar históricamente hacia adelante, tanto como hacia atrás, como testimonia poéticamente el disfraz católico del final del *Fausto.*

Pushkin era discípulo no sólo de Shakespeare, sino también de Scott,[12] al mirar al pasado como la necesaria prehistoria del presente, al mostrar tanto en el drama histórico como en la novela histórica el modo en que la historia conforma la vida privada. La acción de los personajes en *Boris Godunov,* dice Lukács, depende mucho más próximamente del talante del populacho que en Shakespeare. Los héroes no chocan, no logran sus fines; en vez de eso, se descubren víctimas de fuerzas mayores que ellos mismos. En Goethe y Hegel la conciencia de las fuerzas históricas que sumergen al individuo arroja resignación y abstracción sobre gran parte de su obra posterior. La lechuza de Minerva sólo levanta el vuelo, escribió Hegel, cuando la noche cae sobre Atenas. Ahí vemos los límites de nuestra sensibilidad burguesa. Pushkin era un aristócrata que pudo declarar al bandolero cosaco Sten'ka Razin la figura más poética de la historia rusa. Lo popular y lo histórico están en Pushkin mucho más íntimamente ligado. La moraleja de *Boris Godunov* es que el pueblo no tiene que poner su destino en manos de los zares y los boyardos. En Shakespeare y Goethe, por muchas apelaciones que se hagan al populacho, la historia ocurre desde arriba. El héroe histórico de Goethe es el caballero bandido Götz von Berlichingen, que busca insensible su fortuna en la famosa guerra de los campesinos alemanes del siglo dieciséis. Cuando Pushkin, en *La hija del ca-*

11. Ver *La novela histórica,* capítulo 2.
12. Ver en *La novela histórica,* capítulo 1, una comparación de Scott con Hegel, como fundadores del historicismo moderno.

pitán, se ocupa de una comparable guerra de campesinos en Rusia, glorifica a Pugachov, el cosaco supuesto zar.

La falta, en el caso de Pushkin, de una política burguesa en la que hombres de talento chocasen y polemizasen públicamente, hizo a Pushkin a la vez lacónico y lírico (en vez de retórico y dramático). El zar Boris no es nunca retórico como un rey shakespeareano. Es, desde el principio, estatuariamente reflexivo, en lucha con la culpa (una contrapartida shakespeareana podría ser, en algunos aspectos, Ricardo II). Pero la acción de la pieza, que le desplaza, es veloz y repentina. Una configuración similar vale para *Eugene Onegin,* como capta bien Lukács:

"El verso de movimiento ligero, la cándida expresión lírica de las actitudes más subjetivas no anula ni por un momento la tangibilidad clásica de las figuras y situaciones de *Eugene Onegin.* Al contrario, es precisamente de ese modo como se hace sentir el laconismo de los momentos individuales de que he hablado. Cada figura es tangible y viva, pero, si pensamos en la novela como un todo, vemos que solamente unos pocos puntos verdaderamente decisivos en las vidas de los héroes están realmente descritos, y Pushkin los condensa en lo estrictamente esencial." [13]

En el mismo ensayo Lukács hace mención de cómo Goethe valoraba el laconismo como una de las características más preciosas de la poesía popular. Y, en verdad, el propio Goethe es uno de los poetas líricos máximamente lacónicos. Era la época del descubrimiento de la balada, de los cantos épicos populares; una época que reinterpretó a Homero como un bardo popular. A esa época presta Lukács su mayor atención, porque es el éxito con que los escritores saben asimilar lo popular lo que les hace talismánicos a sus ojos en el período posterior a 1830, un período de renovada división del trabajo, mucho más esclavizante económicamente que el cuadro engelsiano de la Europa post-renacentista.

Por esa razón Lukács ve la literatura rusa como *la* literatura clásica por excelencia de la época moderna, una literatu-

13. Georg Lukács, *Der russische Realismus in der Weltliteratur,* página 42.

ra que nunca se divorció de la vida popular o de las tareas revolucionarias. Ve la Revolución de Octubre como la consumación de una evolución literaria iniciada por Pushkin. Para él, la crítica final de la belleza de Pushkin es, pues, la misma Revolución de Octubre, que sería el preludio de una sociedad sin clases en la que «la belleza pasa a ser un problema cotidiano, el de cómo retratar al hombre plenamente desarrollado en la nueva realidad socialista».[14]

La victoria de la Revolución de Octubre vindica para Lukács no sólo el optimismo histórico de Pushkin, su sentido de la perspectiva, sino su mismo estilo. Y aquí tenemos que añadir una dimensión final al concepto lukácsiano de «lo bello»: simetría o proporcionalidad, uno de los rasgos más atractivos del estilo de Pushkin. Esa simetría, afirma Lukács, no está nunca formalmente impuesta, como en un clasicismo tradicional, convencional; se deriva de un sentido de la historia como proceso. Pushkin, dice Lukács, no quedó nunca preso de su propia época, no se dejó fijar por experiencia particular alguna. Para ilustrar esa afirmación, le compara con Dostoievski. Así, Raskolnikov, el héroe de *Crimen y Castigo,* está tomado de un modelo de Pushkin, Hermann, el oficial de *La reina de espadas;* pero, mientras Pushkin sabe a la vez captar y distanciarse de su naciente héroe burgués, Dostoievski se atragantó con los problemas éticos del descendiente de Hermann, convirtiéndole en un «ángel caído» y creando para él una panacea religiosa. Para Pushkin, Hermann no era más que un tipo momentáneamente interesante.

Puede verse cómo se traban cada uno de los distintos componentes del concepto de «lo bello» en Pushkin: lo tangible (*das Plastische*), lo total, lo histórico, lo popular, lo lacónico, lo simétrico. Pushkin es la única figura que parece incluirlos a todos. ¿Es posible construir una teoría de la belleza sobre un solo artista? Nos gustaría mucho saber algo más acerca de Mozart y de Rafael, por qué éstos habrían destacado de su tiempo, la configuración de las contradicciones sociales que darían cuenta de su caso. Por qué muchas veces han sido comparados, y su obra ha sido llamada muchas veces «bella»:

14. Ibid., 6. 49.

Hay otras preguntas que hacer a Lukács. Éste basa toda su estética en la idea marxiana de Grecia como «infancia normal» de la humanidad. ¿Sigue siendo hoy posible hablar en esos términos?

Es posible que la historia de Grecia nos presente un ejemplo único de transición de la sociedad de la *gens* a la sociedad civil que se apartó del gobierno de reyes y sacerdotes. Pero, ¿por qué habría que considerar «normal» esa transición? Y, a pesar de Marx, ¿cuál debe ser la medida marxista del arte griego: el Justo Medio apolíneo, de la clase media ateniense, o los cultos órficos, las erupciones dionisíacas salidas del bajo mundo de los esclavos? Quizás sea ésa una falsa antítesis. Indudablemente, Lukács la interpretaría así. Pero ¿cuál sería su respuesta? Desgraciadamente, estudia con demasiado poco detalle el arte y la literatura griega para que podamos saberlo. Nos queda únicamente una noción muy abstracta y vaga de «normalidad». No obstante, está claro que Lukács se siente atraído por las facetas más serenas del arte griego, que, siguiendo la tradición hegeliana, también él destaca sus cualidades escultóricas y plásticas. Pero esa preferencia se convierte muy fácilmente en un criterio estético restrictivo. Hemos visto cómo Lukács evita todo serio análisis de un helenista tan incorpóreo como Shelley.

Los géneros literarios que Lukács prefiere son el épico y el dramático, esto es, los géneros públicos, con forma externa. La poesía lírica ocupa una muy pequeña parte de su obra crítica, y casi siempre se la hace aparecer subordinada e inferior a la épica y el teatro. Lukács aprecia, como hemos visto, la relación entre lo lírico-subjetivo y lo épico-objetivo en *Eugene Onegin*, de Pushkin. Sin embargo, el sentimiento de totalidad y universalidad de esa obra (a la que Belinsky ha llamado «una enciclopedia de la vida rusa») emana no de aquellos escasos episodios que deleitan a Lukács, sino de la personalidad lírica del poeta, de las digresiones líricas.

Esa compulsión filosófica y psicológica a sojuzgar lo lírico-subjetivo puede llevar a Lukács a párrafos tan tediosos, abstractos y lamentablemente paradójicos como éste:

"El lirismo de Pushkin, esmaltado de ironía, proporciona tan-

tos determinantes sociales concretos, añade tanto a la clarificación concreta de los rasgos individuales y típicos de los personajes, al entretejido de situaciones que captan y compendian el desarrollo social y humano, que es precisamente ese lirismo el que —de una manera aparentemente paradójica— viene a sustentar la objetividad épica, la representación de la totalidad, y, por ello, —de una manera enteramente única— domina la prosa de la vida moderna, añadiendo belleza al fiel reflejo de la realidad."[15]

En Lukács, el revolucionario lucha así con el humanista burgués, con el universitario heidelbergiano. Al dar razón de «lo bello», le preocupa más encontrar un equilibrio en las contradicciones sociales que interpretar las pasiones de los autores mismos.

15. Ibid., p. 43.

BIBLIOGRAFIA SELECCIONADA

La bibliografía más completa de las obras de Lukács es la compuesta por Jürgen Hartmann en *Georg Lukács: Festschrift zum achtzigsten Geburtstag*, ed. por F. Benseler (Neuwied, Luchterhand, 1965), págs. 625-696. Alcanza hasta 1965; está prevista una publicación de la misma bibliografía ampliada para recoger títulos publicados hasta 1969. La bibliografía publicada por G. Zitta en *Georg Lukács Marxims* (La Haya, Nijhoff, 1964), págs. 263-287, es menos completa en cuanto a obras de Lukács (pues no llega más que hasta 1957), pero contiene una bibliografía escogida de estudios sobre Lukács. También hay que citar los dos estudios bibliográficos de Erwin Laszlo, «Works of Georg Lukács in non-Hungarian Languages» (*Studies in Soviet Thought*, VI, 1966, págs. 157-161 y 228-238), así como la breve bibliografía de obras de Lukács en húngaro, por el mismo autor, en *The Communist Ideology in Hungary* (Dordrecht, Reidel, 1966), págs. 178, 275-276. También hay una útil bibliografía de y sobre Lukács en el volumen *Georg Lukács: Schriften zur Literatursoziologie* (sigla: LS), editado por Peter Ludz (Neuwied, Luchterhand, 2.ª ed. 1963, págs. 503-531). El volumen *Georg Lukács: Schriften zur Ideologie und Politik* (sigla: IP), editado también por P. Ludz (Neuwied, Luchterhand, 1967, págs. 783-791), contiene una bibliografía dedicada principalmente a las obras alemanas de Lukács. [El volumen IP está en curso de publicación en castellano por la editorial Grijalbo, con el título de *Escritos de Ideología y Política*. (N. del T.)].

La bibliografía que sigue se limita a títulos de Lukács o sobre Lukács existentes en inglés, francés y alemán. [Se añade la edición castellana de las Obras Completas de Lukács. N. del T.] No pretende ser completa ni siquiera dentro de ese campo limitado lingüísticamente, pero sí que se propone incluir los libros y artículos más importantes. La parte 1.ª (Obras de Lukács) está dispuesta cronológicamente. La parte 2.ª (obras sobre Lukács) está dispuesta alfabéticamente. Cuando la obra de Lukács que se menciona ha sido publicada en más de una edición, se da la fecha de su primera publicación; inmediatamente después se indican las ediciones posteriores y las traducciones. Para simplificar la parte 1.ª de la bibliografía se prescinde de citar

diferentes ediciones de una misma obra cuando la edición posterior no es revisada ni tiene nuevos prólogos. Tampoco se citan —por la misma razón— ensayos que Lukács ha publicado luego en forma de libro. (Esto último explica la aparente laguna en la producción de Lukács entre 1933 y 1946.)

También se incluyen referencias a las dos antologías de Lukács editadas por P. Ludz y ya mencionadas; y también a los volúmenes de la edición de los *Werke* de Lukács por Luchterhand, Neuwied, aparecidos hasta este momento (agosto de 1968) o cuya aparición se espera para dentro de poco. Los volúmenes de esta edición de obras completas (sigla: *Werke*) aparecidos hasta el momento son:

Vol. 5. *Probleme des Realismus* II, 1964.
Vol. 6. *Probleme des Realismus* III, 1965.
Vol. 7. *Deutsche Literatur in zwei Jahrhunderten,* 1964.
Vol. 8. *Der Junge Hegel,* 1968.
Vol. 9. *Die Zerstörung der Vernunft,* 1962.
Vols. 11 y 12. *Ästhetik I (Die Eigenart des Ästhetischen),* 1963

El vol. 2 (*Frühschriften* II) está anunciado para el otoño de 1968; el vol. 4 (*Probleme des Realismus* I) para principios de 1969; el vol. 10 (*Probleme der Ästhetik*) para el otoño de 1968; los vols. 13-14 (*Zur Ontologie des gesellschaftlichen Seins*) para el otoño de 1969. Agradezco a la editorial Hermann Luchterhand este avance de información.

[*Nota del director de la edición española, octubre de 1970.*]

Desde la redacción de esta bibliografía ha aparecido el volumen 2 de las Obras Completas de Lukács en alemán, los *Escritos Juveniles* II, que contienen principalmente *Historia y Consciencia de Clase.* Está a punto de aparecer el 4, *Problemas del Realismo* I. Las demás publicaciones previstas no se han conseguido aún.

La edición castellana de las Obras Completas de Lukács por la editorial Grijalbo se mantiene aproximadamente al mismo ritmo que la alemana, pero con otra división en volúmenes:

Vol. II.	*La teoría de la novela y otros escritos de 1919-1922.* En prensa. Corresponde a parte del vol. I alemán.
Vol III.	*Historia y consciencia de clase,* México, D. F., 1969.
Vol. IX.	*La novela histórica.* En prensa.
Vol. X.	*Goethe y su época,* Barcelona 1968.
Vol. XI.	*Realistas alemanes del siglo XIX,* Barcelona 1970.
Vol. XII.	*Thomas Mann,* Barcelona 1969.
Vol. XIV.	*El joven Hegel y los problemas de la sociedad capitalista,* México, D. F., 1963; 2.ª ed. Barcelona 1969.
Vol. XV.	*El asalto a la razón,* Barcelona 1968.

Vol. XVII. *Aportaciones a la historia de la estética,* México, D F., 1966.
Vol. XIX. *Prolegómenos a una estética marxista,* México, D. F., 1965; 2.ª ed., Barcelona 1969.
Vol. XX. *Estética* I, 1. Barcelona 1966.
Vol. XXI. *Estética* I, 2. Barcelona 1966.
Vol. XXII. *Estética* I, 3. Barcelona 1966.
Vol. XXIII. *Estética* I, 4. Barcelona 1967.

Parte 1: OBRAS DE LUKACS

1911 *Die Seele und die Formen.* Berlín, Fleischel 1911.
Es una versión ampliada de un libro publicado por vez primera en húngaro en 1910. Extractos en LS, págs. 296-311.

1914 «Zur Soziologie des modernen Dramas», *Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik,* XXXVIII (1914), págs. 303-345, 662-706).
Es una traducción alemana del capítulo introductorio de *Historia del desarrollo del drama moderno,* publicada en húngaro en 1911. Extractos en LS, págs. 261-296.

1916 «Die Theorie des Romans», *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft,* II (1916), págs. 225-271, 390- 431. Publicado como volumen por Paul Cassirer, Berlín 1920. Reeditado en 1963 por Luchterhand, Neuwied, con nuevo prólogo del autor (julio de 1962).
Extractos en LS, págs. 81-108.
Traducción francesa de J. Claireboye, *La Théorie du Roman,* París, Editions Gonthiers, 1963.

1917 «Die Subjekt-Objekt Beziehung in der Ästhetik», *Logos* VII, (1917-1918), págs. 1-39.

1919 *Taktik und Ethik.* Escrita en húngaro; la traducción alemana aquí citada (debida a M. Lezsák) apareció por vez primera en IP, págs. 1-40. Ahora se encuentra también en *Werke,* vol. 2.
En el vol. II de la edición castellana de las *Obras completas.*

1920 «Zur Frage des Parlamentarismus», *Kommunismus,* I/6 (1920), págs. 161-172. También en IP, págs. 1-40. Y en *Werke,* vol. 2.
«Die moralische Sendung der kommunistischen Partei», *Kommunismus,* I/16-17 (1920), págs. 482-488. También en IP, págs. 136-143, y *Werke,* vol. 2.
En el vol. II de la edición castellana de las *Obras Completas.*

1923 *Geschichte und Klassenbewusstsein,* Berlín, Malik Verlag 1923. Segunda edición con nuevo prólogo (marzo de 1967) en *Werke,* vol. 2.
Extractos en IP, págs. 41-74, 82-122.
Traducción francesa, *Histoire et conscience de classe,* por K. Axelos y J. Bois, París, Editions de Minuit 1960.

Traducción castellana, *Historia y consciencia de clase*, por Manuel Sacristán, México, D. F., Grijalbo 1969.

1924 «Lenin», *Das Forum*, núm. 21, Berlín 1924.
Publicado como volumen el mismo año (Viena, Verlag der Arbeiter-Buchhandlung) con el título *Lenin: Studie über den Zusammenhanf seiner Gedanken.*
Publicado por Lunhterhand, Neuwied, con un nuevo epílogo (enero de 1967).
También en *Werke*, vol. 2. Extractos en IP, págs. 169-187.
Traducción francesa, *Lénine*, publicada por Etudes et Documentations Internationales, París 1965.
Traducción castellana, *Lenin*, por Jacobo Muñoz, México, Grijalbo 1969.

1925 Reseña de: Bujarin, *Theorie des historischen Materialismus.* En *Archiv für die Geschichte des Sozialismus und der Arbeiterbewegung*, XI (1925), págs. 216-224.
También en *Werke*, col. 2, e IP, págs. 188-200.
Traducción inglesa de B. Brewster, «Technology and Social Relations», *New Left Review*, núm. 39, sept./oct. 1966, págs. 27-34.
«Die neue Ausgabe von Lassalles Briefen», *Archiv für die Gechichte des Sozialismus und der Arbeiterbewegung*, XI (1925), págs. 401-423. También en *Werke*, vol. 2 e IP, págs. 201-236.

1926 «Moses Hess und die Probleme der idealistischen Dialektik». *Archiv für die Geschichte des Sozialismus und der Arbeiterbewegung*, XII (1926), págs. 105-155.

1928 *Thesen über die politische und wirtschaftliche Lage in Ungarn und über die Aufgaben der Kommunistischen Partei Ungarns* (Las «Tesis de Blum»).
Primera edición en húngaro, en 1956; extracto (traducción alemana de M. Lezsák) en IP, págs. 290-322.
También en *Werke*, vol. 2.

1932 «Tendenz oder Parteilichkeit?», *Die Linkskurve*, IV/6 (1932), págs. 13-21.
También en *Werke*, vol. 4, y LS, págs. 109-121.
«Reportage oder Gestaltung?». *Die Linkskurve*, IV/7, 8 (1932), págs. 23-30, 26-31.
También en *Werke*, vol. IV, y LS, págs. 122-142.
«Aus der Not eine Tugend», *Die Linkskurve*, IV/11-12 (1932), págs. 15-24.
También en *Werke*, vol. IV, y LS, págs. 143-156.

1933 «Mein Weg zu Marx», *Internationale Literatur*, III/2 (1933), págs. 178 ss., IP, págs. 323-329.

1946 *Aristokratische und demokratische Weltanschauung*, texto alemán de una conferencia publicada primero en francés, en *Forum*, Budapest, I/3 (1946), págs. 197 ss.
IP, págs. 404-433.

1947 *Goethe und seine Zeit*, Bern. Francke, 1947.

2.ª ed. ampliada, Berlín, Aufbau-Verlag, 1950.
También en *Werke*, vol. 7; extractos en LS, págs. 157-174, 383-402.
Traducción inglesa, *Goethe and his Age*, por R. Anchor, London, Merlin Press 1968.
Traducción francesa, *Goethe et son époque*, por Goldmann y Frank, París, Nagel 1949.
Traducción castellana, *Goethe y su época*, por Manuel Sacristán, Barcelona, Grijalbo 1968.
«Freie oder gelenkte Kunst?», traducción alemana por M. Lezsák (IP, págs. 434-463) de un capítulo del libro de Lukács *Literatura y democracia* publicado en húngaro en 1947.
Traducción francesa, «Art libre ou art dirigé?», en *Esprit*, XVI/9 (1948), págs. 273-292.

1948 *Der Junge Hegel*, Zürich y Viena, Europa-Verlag 1948, 2.ª ed. con nuevo prólogo Berlín, Aufbau-Verlag 1954.
Werke, vol. 8.
Traducción castellana, *El joven Hegel y los problemas de la sociedad capitalista*, por Manuel Sacristán, 2.ª ed., Barcelona, Grijalbo 1969.
Essays über Realismus, Berlín, Aufbau-Verlag 1948, 2.ª edición ampliada, titulada *Probleme des Realismus*, Berlín, Aufbau-Verlag 1955.
En *Werke*, vol. IV; extractos en LS, págs. 198-212, 318-328.
Schicksalswende, Berlín, Aufbau-Verlag 1948.
2.ª ed. aumentada, Berlín, Aufbau-Verlag 1956.
Extractos en IP, págs. 330-375.
Traducción inglesa por Roy Pascal del capítulo «Sobre el prusianismo», con el título de «Prussianism und Nazism» en *The Modern Quarterly*, I/3 (verano de 1946), págs. 85-93.
Karl Marx und Friedrich Engels als Literaturhistoriker, Berlín, Aufbau-Verlag 1948. En *Werke*, vol. 10.
Existentialisme ou Marxisme?, trad. francesa por E. Kelemen, París, Nagel 1948.
Es traducción parcial de una obra publicada en húngaro en 1947.
Traducción alemana, *Existentialismus oder Marxismus?*, Berlín, Aufbau-Verlag 1951.
Extractos en IP, págs. 464-505.

1949 *Der russische Realismus in der Weltliteratur*, Berlín, Aufbau-Verlag 1949.
2.ª edición aumentada, Berlín, Aufbau-Verlag 1952.
3.ª ed. aumentada, Berlín, Aufbau-Verlag 1953.
4.ª ed. aumentada, Neuwied, Luchterland 1964 (*Werke*, vol. 5).
Extractos en LS, págs. 403-418, 487-500.
Edith Bone ha traducido algunos capítulos al inglés como parte de los *Studies in European Realism*, London, Hillway 1950; New York, Grosset and Dunlap 1964.
El último capítulo de la 4.ª edición ha sido traducido al inglés

por M. A. L. Brown como el título de «Solhenitsin and the New Realism», *Socialist Register 1965*, London, Merlin Press 1965, págs. 197-215.
Este mismo capítulo último de la 4.ª edición está contenido en el volumen Georg Lukács, *Solchetnitsin*, traducción castellana por Manuel Sacristán, Barcelona, Grijalbo 1971.
Thomas Mann, Berlín, Aufbau-Verlag 1949.
Se publicó una versión inglesa en 1948.
5.ª ed. ampliada, Berlín, Aufbau-Verlag 1957.
En *Werke*, vol. 7.
Traducción inglesa de la 5.ª edición, *Essays on Thomas Mann*, por Stanley Mitchell, London, Merlin Press 1964.
Traducción castellana por Jacobo Muñoz, *Thomas Mann*, Barcelona, Grijalbo 1969.

1951 *Deutsche Realisten des XIX. Jahrhunderts*, Berlín, Aufbau-Verlag 1951.
En *Werke*, col. 7.
Extractos en LS, págs. 358-382, 476-486.
Traducción castellana por Jacobo Muñoz, *Realistas alemanes del siglo XIX*, Barcelona, Grijalbo 1970.

1952 *Balzac und der französische Realismus*, Berlín, Aufbau-Verlag 1952.
En *Werke*, vol. 4.
Extractos en LS, págs. 241-253, 329-357.
Traducción inglesa en *Studies in European Realism*. (V. supra, año 1949).
Traducción francesa, *Balzac et le réalisme français*, París, Maspero 1967.

1953 *Skizze einer Geschichte der neueren deutschen Literatur*, Berlín, Aufbau-Verlag 1953.
3.ª ed., con nuevo prólogo, Neuwied, Luchterhand 1963.
Extractos en LS, págs. 452-475.
Traducción francesa, *Brève histoire de la littérature allemande*, por L. Goldmann y M. Butor, París, Nagel 1949. (Se basa en los artículos originales, publicados en 1945).
«Hegels Ästhetik», *Sinn und form*, VI (1953), págs. 17-58.
Publicado primero en húngaro, 1952.
Reeditado en la edición de la *Ästhetik* de Hegel por F. Bassenge, Berlín, Aufbau-Verlag 1955, págs. 9-46; 2.ª ed., Frankfurt am Main, Europäische Verlagsanstalt 1965, vol. 2, págs. 587-624.

1954 *Die Zerstörung der Vernunft*, Berlín, Aufbau-Verlag 1954.
En *Werke*, col. 9.
Traducción francesa, *La destruction de la raison*, 2 vols., L'Arche, París 1958-1959.
Traducción castellana, *El asalto a la razón*, por W. Roces, 2.ª ed., Barcelona, Grijalbo 1969.
Beiträge zur Geschichte der Ästhetik, Berlín, Aufbau-Verlag, 1954.

Publicado primero en húngaro, 1953.
En *Werke,* vol 10.
Extractos en LS, págs. 213-240.
Traducción castellana, *Aportaciones a la historia de la estética,* por Manuel Sacristán, México, D. F., Grijalbo 1966.
«Zur philosophischen Entwicklung des jungen Marx», *Deutsche Zeitschrift für Philosophie,* II (1954), págs. 288-343.
También en IP, págs. 506-592.

1955 *Der historische Roman,* Berlín, Aufbau-Verlag 1955.
En *Werke,* col. 6.
Extractos en LS, págs. 175-197, 419-451.
Traducción inglesa, *The Historical Novel* por Hannah y Stanley Mitchell, London, Merlin Press 1962; Boston, Beacon Pres 1962.
Traducción castellana, *La novela histórica,* por Manuel Sacristán, Barcelona, Grijalbo, en prensa.

1956 «Der Kampf des Fortschritts und der Reaktion in der heutigen Kultur», Aufbau, XII (1956), págs. 761-769.
También en IP, págs. 603-632.
Traducción inglesa parcial, «The Struggle between Progress and Reaction in the Culture of our Times», *Soviet Survey,* núm. 10 (1956), págs. 15 ss.
Rede in der philosopischen Debatte des Petöfi-Kreises amb 15. Juni 1956 (Auszug).
Traducida por M. Lezsák del original húngaro, IP, págs. 593-602.
Diskussion über die Blum-Thesen.
Traducida del original húngaro por M. Lezsák, IP, págs. 763-774.

1957 *Über die Besonderheit als Kategorie der Ästhetik,* Neuwied, Luchterhand 1967.
Es el original alemán, basado en artículos publicados en la *Deutsche Zeitschrift für Philosophie,* 1954-1956, traducidos al húngaro en 1957.
En *Werke,* vol. 10.
Traducción castellana, *Prolegómenos a una estética marxista,* por Manuel Sacristán, 2.ª ed., Barcelona, Grijalbo 1969.

1958 *Wider den missverstandenen Realismus,* Hamburg, Claasen 1958.
En *Werke.* vol. 4.
Traducción inglesa, *The Meaning of Contemporary Realism,* por John y Necke Mander, London, Merlin Press 1963.
Publicado en Norteamérica con el título de *Realism in our Time,* New York, Harper 1964.
Traducción francesa, *La Signification présente du Réalisme Critique,* por M. de Gandillac, Gallimard, París 1960.
Postcriptum 1957 zu: Mein Weg zu Marx.
Publicado primero en italiano, *Nuovi Argomenti,* núm. 3 (1958), págs. 1 ss. El original alemán se encuentra en IP, págs. 646-657.

1962 *Brief an Alberto Carocci.*
Publicado primero en italiano: versión alemana en *Forum,* X

1963), págs, 335-337, 407-411.
También en IP, págs. 658-680.
1963 *Ästhetik, Teil I: Die Eigenart des Ästhetischen,* 2 vols., Neuwied, Luchterhand 1963 (*Werke,* vols. 11 y 12).
Traducción castellana, *Estética I,* vols. 1-4, por Manuel Sacristán, Barcelona, Grijalbo, 1966-1967.
«Zur Debatte zwischen China und der Sowjetunion», *Forum X* (1963), págs. 519-522, 582-585.
También en IP, págs. 681-706.
traducción inglesa, «Reflections on the Sino-Soviet Dispute», por L. Baxandall, *Studies on the Left,* IV/I (1964), págs. 22-38.
Traducción francesa, «Contribution au débat entre la Chine et l'Union Soviétique», por Briand, *Les Temps Modernes,* XIX (1963-1964), págs. 1479-1501.
1964 «Theatre and Environment», *Times Literary Supplement,* 23 de abril de 1964, pág. 347.
Versión alemana, «Über einen Aspeckt der Aktualität Shakespeares», *Neue Deutsche Hefte,* 105, mayo-junio de 1965, págs. 62-68.
En *Werke,* vol. 6.
1967 *Gespräche mit Georg Lukács,* ed. de Theo Pinkus, Hamburg, Rowohlt 1967.
Traducción castellana, *Conversaciones con Lukács,* Alianza Editorial, Madrid, 1969.
1968 «An Interview with György Lukács (por P. Rényi y E. Pándi)», *New Hungarian Quarterly,* IX (1968), núm. 29, págs. 74-82.
Versión inglesa de una entrevista que apareció en húngaro el 25 de diciembre de 1967.

PARTE 2: ESCRITOS SOBRE LUKACS

ACZÉL, T. y T. MÉRAY, *The Revolt of the Mind,* New York, Praeger 1959; London, Thames and Hudson 1960, 449 págs.
Es una exposición de los acontecimientos que llevaron a la insurrección húngara de 1956; en las páginas 57-80 trata de los ataques de Rudas y Révai contra Lukács en 1949.

ADORNO, T. W., «Erpresste Versöhnung. Zu Georg Lukács: «Wider den missverstandenen Realismus», *Noten zur Literatur,* vol. II Frankfurt am Main, Suhrkamp 1961, págs. 152-187. Publicado previamente en *Der Monat,* noviembre de 1958, págs. 37-49.
Es una exposición crítica del juicio de Lukács sobre el modernismo en literatura, pero no sin comprensión.

ALTHAUS, H., *Georg Lukács, oder Bürgerlichkeit als Vorschule einer marxistischen Ästhetik,* Bern y München, Francke Verlag 1962, 82 págs.

Pese a su título, se trata en lo esencial de un estudio de la crítica literaria de Lukács con particular atención a la literatura alemana.

ARVON, H., *Georges Lukács,* París, Seghers 1958 (*Philosophes de tous les temps,* núm. 41), 189 págs.
Lleva el subtítulo de «Le Front populaire en littérature», y es una breve introducción a la totalidad de la obra de Lukács, con 74 páginas de antología.

BENSELER, F., ed., *Festschrift zum achtzigsten Geburtstag von Georg Lukács,* Neuwied, Luchterhand 1965, 709 págs.
Contiene artículos de F. Benseler, P. Ludz, J. Rühle, W. Hofmann, I. Mészáros, C. Vasoli y G. Aristarco.

DEMETZ, P., «Georg Lukács as a Theoretician of Literature», cap. 8 de *Marx, Engels and the Poets,* 2.ª ed., University of Chicago Press, Chicago y London 1967, págs. 199-227.
Es un examen de la crítica y la teoría lukácsianas, desde *Die Theorie des Romans* hasta *Die Eigenart des Ästhetischen.*

DEMETZ, P., «The Uses of Lukács», *The Yale Review, LIV* (1964-1965), págs. 435-440.
Reseña de *The Historical Novel, Studies in European Realism* y *Realism in our Time.*

DEUTSCHER, I., «Georg Lukács and «Critical Realism», *The Listener,* 3 de noviembre de 1966, págs. 659-662.
Son unas observaciones sobre la crítica literaria de Lukács, provocadas por los *Essays on Thomas Mann.*

FETSCHER, I., «Das Verhältnis des Marxismus zu Hegel», *Marxismusstudien,* serie 3 (1960), págs. 66-169.
En las páginas 102 y ss., contiene un estudio de *Geschichte und Klassenbewusstsein* y *Der junge Hegel.*

Georg Lukács und der Revisionismus, Berlín, Aufbau-Verlag 1960, 340 págs.
Colección de ensayos de crítica contra Lukács debidos a representantes del punto de vista oficial del partido húngaro en aquella fecha, como Révai, Szigéti y Fogarasi.

Georg Lukács zum siebzigsten Geburtstag, Berlín, Aufbau-Verlag 1955, 262 págs.
Con ensayos de K. Farner, E. Fischer, H. H. Holz, W. Markov, H. Mayer, O. Morf y reimpresiones de cuatro ensayos de Lukács, entre ellos «Mein Weg zu Marx».

GOLDMANN, L., «Georg Lukács: L'Essayiste», *Recherches Dialectiques* (París 1959), págs. 247-259. Publicado primero en *Revue d'Esthétique,* núm. 1, enero-marzo de 1950.
Estudia temas de *Die Seele und die Formen.*

GOLDMANN, L., «Introduction aux primers écrits de Georges Lukács», *Les Temps Modernes,* XVIII (1962-1963), págs. 254-280.
Estudio de *Die Seele und die Formen* y *Die Theorie des Romans.*

HELLER, AGNES, «Lukács' Aesthetics», *The New Hungarian Quarterly.* VII (1966), núm. 24, págs. 84-94.

Resumen calificado, pero muy breve, de uno de los discípulos de Lukács.

HYPPOLITE, J., «Aliénation et objectivation», *Etudes sur Marx et Hegel*, 2.ª ed., París, Rivière 1965, págs. 82-104.
Reseña de *Der junge Hegel* por un destacado especialista en Hegel.

ILLÉS, L., «Die Freiheit der künstlerischen Richtungen und das Zeitgemässe», *Littérature et Réalité*, ed. por B. Cõpeczi y P. Juhász, Budapest, Akadémiai Kiadő 1966, págs. 83-100.
Exposición de la crítica literaria de Lukács de los años treinta.

KETTLE, A., Reseña de *Studies in European Realism, The Modern Quarterly*, VI/1 (invierno de 1950-1951), págs. 72-81.

LICHTHEIM, G., «An Intellectual Disaster», *Encounter*, XX (mayo de 1963), págs. 74-80.
Ataque a la crítica literaria de Lukács, especialmente referido a *The Meaning of Contemporay Realism* [*Wider den missverstandenen Realismus*, N. del T.] y *The Historical Novel* [*Der historische Roman*, N. del T.] Respuestas de G. Steiner, A. MacIntyre, Roy Pascal, J. Cumming y G. Carnall. Contrarréplica de Lichtheim en *Encounter* XX (junio de 1963) y XXI (agosto de 1963).

LÜBBE, H., «Zur marxistischen Auslegung Hegels», *Philosophische Rundschau* II (1953-1955), págs. 38-60.
Reseña de *Der junge Hegel* y de la obra de Ernst Bloch *Subjekt-Objekt.*

LUDZ, P., «Marxismus und Literatur - Eine Kritische Einführung in das Werk von Georg Lukács». Es el prólogo a *Georg Lukács: Schriften zur Literatursoziologie*, ed. P. Ludz, Neuwied, 2.ª ed. 1963, págs. 19-68.

MASLOW, VERA, «Georg Lukács and the Unconscious», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, XXII (1964), págs. 465-470. Réplica a algunas observaciones de John Fizer en «The Problem of the Unconsciousness in the Creative Process, as treated by Soviet Aesthetics», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, XXI (1963), págs. 399-406. La discusión se completa con las observaciones de Lukács en *Die Eigenart des Ästhetischen*, II, págs. 128-148.

MASLOW, VERA, «Lukács' man-centered aesthetics», *Philosophy and Phenomenological Resarch*, XXVII (1967), págs. 542-552.
Estudia un tema de *Die Eigenart des Ästhetischen.*

MERLEAU-PONTY, M., cap. 3 — «Le Marxisme» Occidental» — y cap. 4 — «Pravda» — de *Les Aventures de la Dialectique*, París, Gallimard 1956, págs. 43-100.
Aguda crítica del concepto de dialéctica de *Geschichte und Klassenbewusstsein.*

MITCHELL, STANLEY, «Georg Lukács and the Historical Novel», *Marxism Today*, diciembre de 1963, págs. 374-382.

PASCAL, ROY, la introducción a *Studies in European Realism*, trad. de Edith Bone, London, Hillway 1950.

RIESER, M., «Lukács' Critique of German Philosophy», *The Journal of*

Philosophy, LV (1958), págs. 177-196.
Equilibrada e informativa reseña de *Die Zerstörung der Vernunft*.

RUNCIMAN, W. G., el capítulo 8 — «Social Science and Political Theory» de la obra *Social Science and Political Theory*, Cambridge, Cambridge University Press 1963.
Discute las opiniones de Lukács sobre la relatividad del conocimiento.

STEINER, G., «Georg Lukács and his Devil's Pact», *The Kenyon Review*, XXII/1 (1960), págs. 1-8. Reimpreso en G. Steiner, *Language and Silence*, London, Faber and Faber 1967, pág. 353-370.
Exposición de la crítica literaria de Lukács. (El «pacto con el diablo» es pacto con la necesidad histórica.)

THALHEIM, H.-G., «Kritische Bemerkungen zu den Literaturauffasungen Georg Lukács' und Hans Mayers», *Weimarer Beiträge: Zeitschrift für deutsche Literaturgeschichte*, IV (1958), págs. 138-171.
Sostiene que Lukács subestima la importancia de las masas populares en literatura.

TÖKES, R. L., *Béla Kun and the Hungarian Soviet Republic*, New York, Praeger, y London, Pall Mall Press, 1967, págs. 292 ss.
Es una exposición sobre el régimen de Béla Kun en 1919, utilizando materiales publicados recientemente.

VÁLI, F. A., *Rift and Revolt un Hungary*, Harvard University Press, Cambridge, Mass., y London Oxford University Press, 1961, 590 págs.
Historia de la insurrección húngara de 1956, con sus antecedentes y sus consecuencias.

WATNICK, M., «Georg Lukács: an Intellectual Biography», *Soviet Survey*, 1958-1959. En cuatro partes: I, núm. 23, 1958, págs. 60-66; II, núm. 24, 1958, págs. 51-57; III, núm. 25, 1958, págs. 61-68; IV, núm. 27, 1959, págs. 75-81. Se ha publicado una versión abreviada (sin la mayor parte de I y prescindiendo casi enteramente de IV) con el título de «Relativism and Class Consciousness» en *Revisionism*, ed. por L. Labedz, Allen and Unwin, London 1962, págs. 142-165.
Es un repaso del pensamiento de Lukács hasta *Geschichte und Klassenbewusstsein* incluida.

ZITTA, V., *Georg Lukács' Marxism: Alienation, Dialectics, Revolution*, La Haya, Nijhoff 1964, 305 págs.
Es una exposición hostil y sin comprensión del pensamiento de Lukács hasta *Geschichte und Klassenbewusstsein*, incluido este libro. Pero es valioso por su abundante documentación.

(Anónimo), «The Mirror of Reality», *Times Literary Supplement*, 22 de septiembre de 1950, págs. 589-591.
Exposición crítica de las opiniones de Lukács sobre la literatura.

INDICE DE NOMBRES

Esta obra, publicada por
EDICIONES GRIJALBO, S. A.,
terminóse de imprimir en los talleres
de Gráficas Diamante, de Barcelona,
el día 30 de noviembre
de 1972